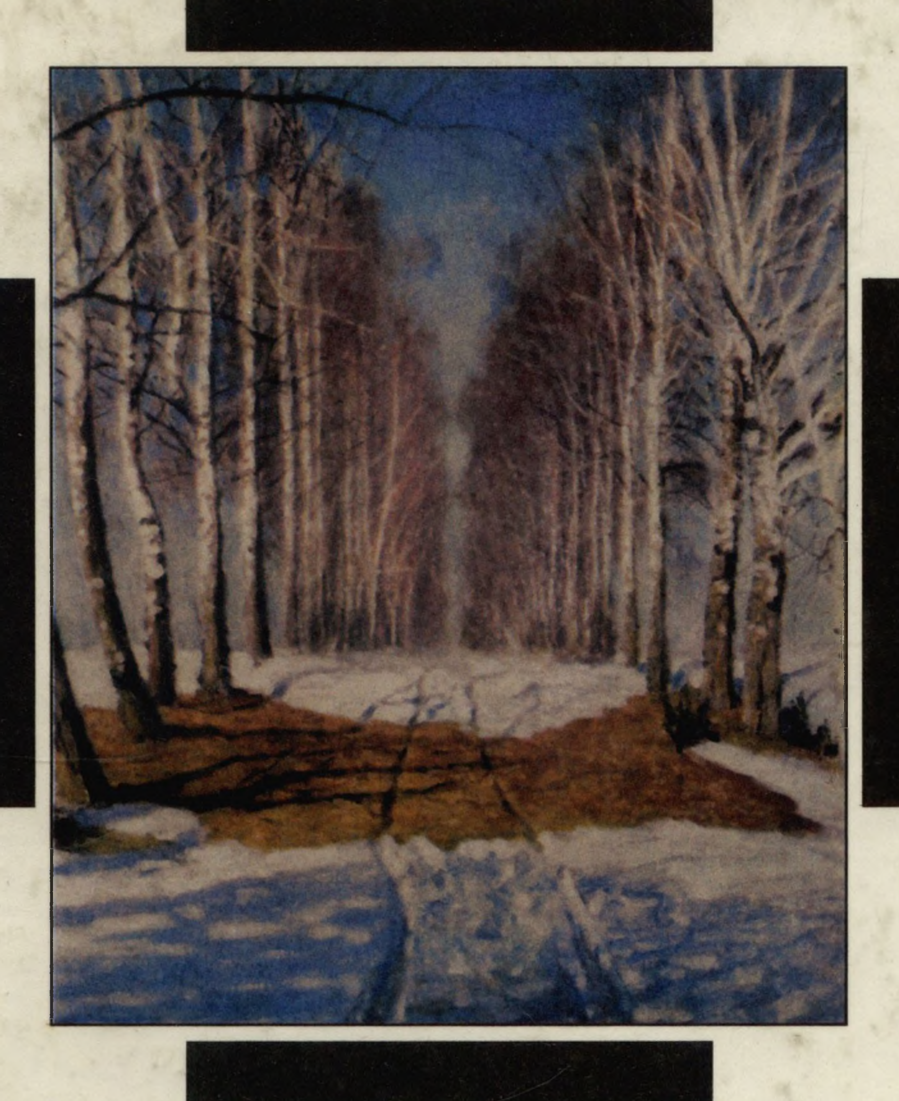
ИГОРЬ
ГРАБАРЬ



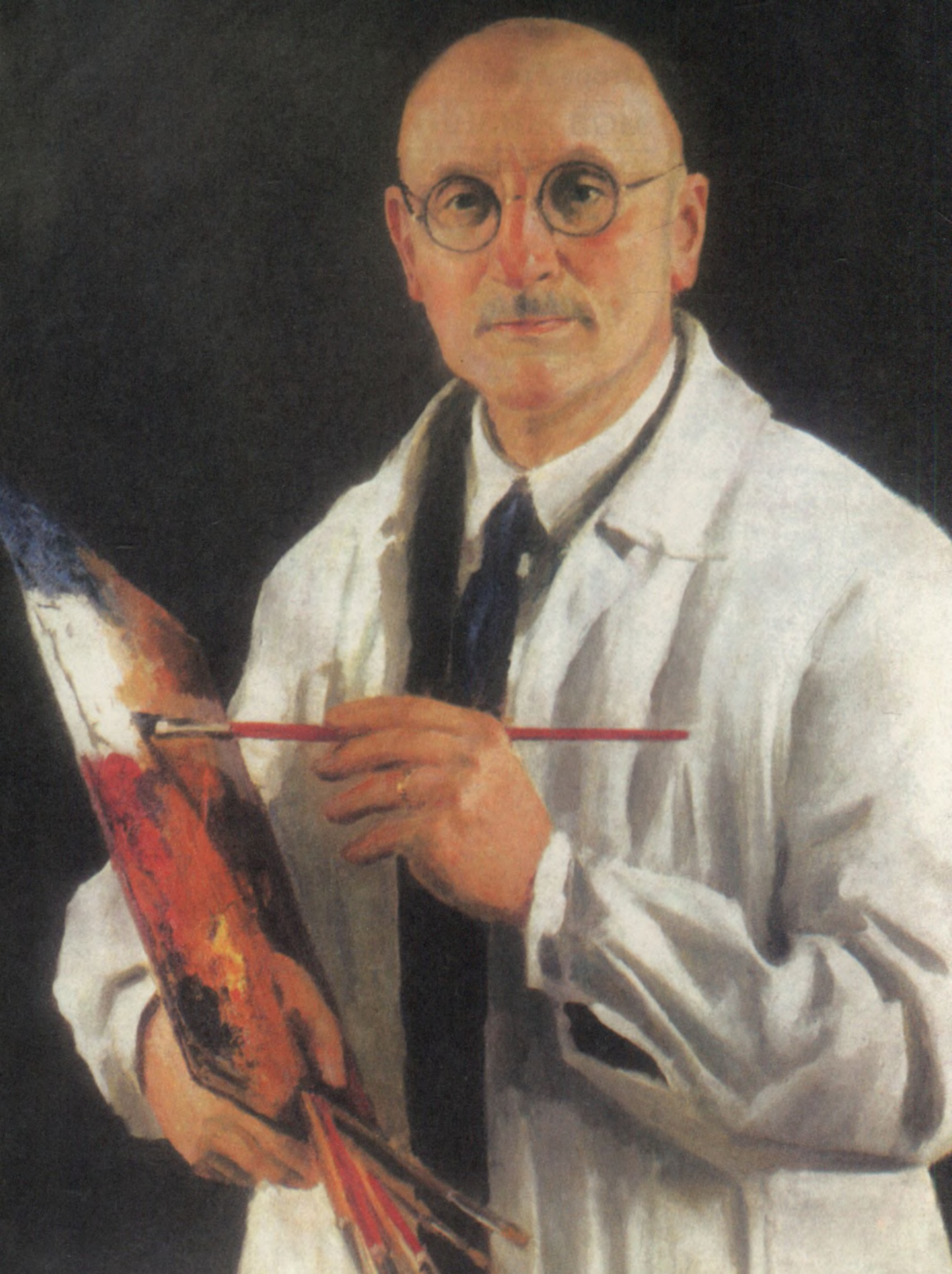
МОЯ ЖИЗНЬ

ЭТЮДЫ О ХУДОЖНИКАХ

Игорь Грабарь

МОЯ ЖИЗНЬ

ЭТЮДЫ О ХУДОЖНИКАХ



ИГОРЬ

ГРАБАРЬ

МОЯ ЖИЗНЬ

АВТОМОНОГРАФИЯ

ЭТЮДЫ О ХУДОЖНИКАХ

Москва
Издательство "Республика"
2001

УДК 7.071.1
ББК 85.143(2)-8Грабарь И. Э.
Г75

Федеральная программа книгоиздания России

Составление,
вступительная статья и комментарии
В. М. Володарского

Грабарь И. Э.
Г75 Моя жизнь: Автомонография. Этюды о художниках / Сост., вступит. ст. и коммент. В. М. Володарского. — М.: Республика, 2001. — 495 с.: ил.
ISBN 5—250—01789—4

Автор этой книги — человек удивительной судьбы и поистине энциклопедического таланта: прекрасный живописец, глубокий знаток русского искусства, с дореволюционных времен бессменный руководитель Третьяковской галереи, редкий по дарованию пера пропагандист художественного творчества.

В том, что эти эпитеты и оценки вовсе не преувеличение, читатель сможет убедиться, ознакомившись с его воспоминаниями "Моя жизнь", изданными единственный раз в 1937 году, и несколькими эссе о русских художниках.

Это иллюстрированное издание приурочено к 130-летию со дня рождения Игоря Эммануиловича Грабаря (1871—1960).

ББК 85.143(2)-8Грабарь И. Э.

ISBN 5—250—01789—4

МНОГОГРАННЫЙ ТАЛАНТ

Игорь Грабарь — художник и историк искусства

Великие взлеты и грандиозные катастрофы столетия отложили мощный отпечаток на судьбах множества людей, вызвали особую тягу к воспоминаниям о былом и пережитом, желание осмыслить свой жизненный путь, запечатлеть характерные приметы эпохи. Никогда еще не было такого разнообразия авторов, принадлежащих ко всем слоям общества, которые с разной степенью успеха пытались бы рассказать о прошлом. К бесспорным удачам отечественной мемуаристики можно отнести и воспоминания многих художников, особенно первой половины века. Оказалось, что среди них вовсе не редкость те, кто обладал также и литературным даром, умел выразить в слове свои чувства, мысли, отношение к пережитым событиям, показывая мастерство владения не только кистью или инструментарием графики, но и пером.

Классикой мемуарной литературы стали воспоминания А. Н. Бенуа, К. А. Коровина, М. В. Нестерова, А. П. Остроумовой-Лебедевой, К. С. Петрова-Водкина и других видных мастеров изобразительного искусства. Каждый из них сумел рассказать о себе и своем времени на неповторимо индивидуальный лад, придать своим мемуарам глубоко личностную окраску.

Этими качествами обладает и автомонография И. Э. Грабаря "Моя жизнь". Впервые опубликованная в 1937 году, она с тех пор не переиздавалась и стала библиографической редкостью. Практически мало известная или вовсе не знакомая широкому кругу читателей, эта книга всегда высоко ценилась специалистами по истории русского искусства. В публикациях источников, в исследовательской литературе постоянно встречаются ссылки на воспоминания Грабаря, цитаты и целые отрывки из них. Такой интерес не случаен: автор не только увлекательно повествует о своей жизни, но и воссоздает широкую панораму художественной культуры России последней трети XIX — первой трети XX века. При этом проявляет особый интерес прежде всего к поступкам, действиям людей, а не к их психологической мотивации. Для него достойны признания те творческие искания и порывы, что ведут к определенным практическим результатам. Говоря о собственной деятельности, Грабарь четко характеризует ее главный стимул — всепоглощающую страсть к искусству: "С детских лет до сих пор оно для меня — почти единственный источник радости и горя, восторгов и страданий... единственное подлинное содержание жизни". И действительно, что бы ни увлекало этого человека кипучей энергии и разностороннего таланта: живописца, художественного критика и музейного деятеля, одного из родоначальников отечественной научной реставрации и охраны памятников культуры, — именно искусство неизменно находилось в центре его внимания и попечения. Еще за сорок лет до написания "Автомонографии", только начиная постигать тайны художества, он доверяет брату признание, которое в различных вариантах будет повторять и позже: "Мне надо только искусство, искусство и больше ничего... Я чувствую, осязаю... всем своим существом эту беспредельную, безумную, ничем

не заменимую и не вознаградимую любовь". Учиться ремеслу художника — для него радость, "блаженство", его томит "страшная жажда знать, уметь". Эта жажда и вела его сквозь все перипетии жизни, помогала в создании и изучении искусства, сделав не только одним из выдающихся творцов русской культуры "серебряного века", но и продолжателем ее лучших традиций в новых условиях советского периода.

Зная, как драматические события эпохи круто меняли судьбы людей, он писал: "Я благодарю свою судьбу и считаю себя исключительным счастливцем, что революция не заставила меня переключиться на иную работу, забросить свое прямое дело, а, напротив того, дала мне возможность еще шире и глубже развернуть то, что я люблю, что знаю и что умею". Изданная книга дает возможность проследить, сколь значителен и разнообразен был его вклад в "свое прямое дело".

* * *

Игорь Эммануилович Грабарь родился в 1871 году в Будапеште в семье общественных деятелей, которые за пропаганду славянофильских идей подверглись преследованиям со стороны австро-венгерских властей. Семья эмигрировала в Россию. Будущий художник получил среднее образование в Москве, в лицее М. Н. Каткова, затем в 1889 году поступил на юридический факультет Петербургского университета и через четыре года окончил его, прослушав также полный курс историко-филологического факультета. Юриспруденция, однако, не стала его профессией. Как мы уже знаем, с раннего детства он увлекался рисованием и решил избрать путь художника. Еще в лицее он систематически занимался живописью, а в университетские годы, подрабатывая журналистикой, пробовал свои силы в профессиональной графике — по заказу издательства Кнебеля делал иллюстрации к сочинениям Н. В. Гоголя. В 1894 году Грабарь поступил в Академию художеств и проучился там два года, посещая мастерские П. П. Чистякова и И. Е. Репина.

Не удовлетворившись занятиями в Академии художеств, Грабарь с 1896 года на пять лет поселился в Мюнхене, где сначала учился в художественной школе Антона Ашбе, затем стал преподавать в ней совместно со своим наставником и наконец открыл собственную студию. Он стремился сочетать в ней лучшие стороны художественно-педагогического опыта Мюнхена и специально изученных им во время поездок во Францию школ Парижа. Одновременно с энтузиазмом занимался исследованием истории живописной техники, а в мюнхенском политехникуме прошел полный курс по архитектуре, хотя и не успел из-за отъезда в Россию сдать специальный экзамен на звание архитектора.

Стремясь к совершенствованию в искусстве, он отдавался все новым увлечениям и делал это, как сам писал, "с азартом", с наслаждением, до "упоения и восторга". Его письма, заметки пестрят упоминаниями о том, как он ног под собой не чуял от счастья, поражаясь то красотой натуры, то очередным открытием какой-либо ранее не познанной тайны в искусстве. На все эти разнообразные увлечения нужны были силы и время, и он рано научился избегать богемной и житейской суеты, четко и рационально организовывая свой труд. Его друг, художник Д. Н. Кардовский, писал из Мюнхена своей невесте: "Вот, я тебе скажу, работает-то кто! В четыре часа утра он уже за работой, хотя, конечно, в девять вечера уже в постели".

Было бы неверно, однако, представлять Грабаря каким-то "аскетом от искусства". Общительный, жизнерадостный, уверенный в себе, он легко сходился в работе с самыми различными людьми, всю жизнь был человеком живой и непосредственной реакции на то, что его волновало. Он справедливо причислял себя к кругу "солнцепоклонников", ценителей всего естественного и здорового.

Отдаваясь искусству, работе преподавателя, делая первые шаги в исследовании истории живописи, Грабарь не расстается в Мюнхене и с журналистикой. Он впервые завоевывает широкую известность в России своей дерзкой, почти скандальной по тем временам статьей "Упадок или возрождение?" (1897 г., приложение к журналу "Нива"), носившей программный характер. Грабарь восставал против академических шаблонов и натурализма, используя систему критериев, не схожих с устоявшимися суждениями русской художественной критики "передвижнической" поры. Он намечал главные вехи развития европейской живописи XIX века, знакомя читателя прежде всего с ее новейшими течениями, и решительно отвергал идею упадка современного искусства. В эволюции живописи, начиная с открытий Делакруа, он обнаруживает различные фазы и линии "искания правды" — реальной и художественной, смену ориентиров, особенно растущую заботу об искренности художника и о красоте формы, культуре живописи. Он восторгается творчеством импрессионистов, Пюви де Шаванна, Уистлера, Цорна, усматривая в их работах свидетельства блестящего возрождения искусства. Это была иная картина достижений XIX столетия в художественной сфере, чем та, которую рисовал, например, В. В. Стасов. Его позиция оказалась близка взглядам С. П. Дягилева и его друзей, и не случайно в 1898 году, когда появился новый журнал — "Мир искусства" — Грабарь был приглашен сотрудничать в этом издании.

В 1900 году Грабарь возвратился в Россию, где начинается зрелый и самый плодотворный период его творчества как живописца, в основном и определивший его место в истории русского изобразительного искусства. И до, и после этого он обращался к различным жанрам живописи, в том числе к портретам, которые писал на протяжении всей жизни, но в 1901—1908 годах он сосредоточил свое внимание почти исключительно на пейзажах и натюрмортах. Именно тогда им были созданы такие шедевры, как "Сентябрьский снег" (1903 г.) и самые знаменитые полотна — "Февральская лазурь", "Мартовский снег" (обе картины — 1904 г.) и "Хризантемы" (1905 г.).

За короткий срок художник перешел от широкой, свободной пленэрной живописи, с ее тонкими цветовыми созвучиями и мáстерской передачей мягкого рассеянного света, к программному и последовательному в русском искусстве использованию принципов разложения цвета — "дивизионизму", к фрагментарным композициям с живописью чистым цветом, без смешивания красок на палитре. Они наносятся на холст короткими ударами кисти, раздельными густыми мазками, образующими мозаику, которая своим цветом и фактурой дает нужный художнику оптический эффект на расстоянии. Здесь нет четких контуров предметов, однородности больших пятен цвета — все его богатейшие градации перетекают одна в другую и дают общий мощный цветовой аккорд, ощущение вибрации воздуха, игры световых бликов, трепета жизни, движения. Это эмоциональная живопись повышенной красочности, передающая полноту впечатлений от яркого зрелища красоты природы или почти фантастической по перекличкам игры рефлексов в интерьере. Богатство цвета своих натюрмортов

Грабарь обычно связывает с особой у каждого из них цветовой доминантой. Его образы были не только важной вехой, более того — целым этапом в развитии импрессионизма в русской живописи, они стали его классикой, одним из его неповторимых вариантов, — иным, чем у К. Коровина, В. Серова и других выдающихся современников И. Э. Грабаря.

Задачи позднего импрессионизма, которые сам Грабарь сформулировал как стремление запечатлеть "дрожащий свет" и "красочную полифоничность" отдельных моментов жизни натуры, постепенно стали казаться художнику слишком тесными для его живописи. Он сознательно попытался отойти от них, обратившись к изображению особенно полюбившихся ему мотивов инея в солнечные дни (когда, по словам Грабаря, "цветовая гамма, ежеминутно меняясь, окрашивается в самые фантастические оттенки"). Той же цели служило и методичное создание нескольких нарядных, тщательно продуманных натюрмортов ("Груши на синей скатерти" и другие работы). Дивизионизм в конце концов действительно навсегда ушел из его творчества, и художник обратился к разработке преимущественно декоративных решений, но и этот этап оказался лишь одной из фаз в эволюции его искусства. В 1930-е годы и позже Грабарь сочетал черты декоративности с пленэрными установками в пейзажах и выявлением характерных особенностей личности в портретах. Постепенно портрет стал занимать в его творчестве ведущее место. В число лучших работ в этом жанре входят образы подростков — Светланы (1933 г.) и сына художника (1935 г.), а также ученого С. А. Чаплыгина (1935 г.), композитора С. С. Прокофьева (1934 г.), Е. Г. Никулиной-Волконской (1935 г.) и другие. Обращался он и к историческому жанру, о чем подробно рассказывает в своих мемуарах.

Несмотря на всю увлеченность живописью в 1909—1914 годах он полностью отказался от занятий ею, так как с неменьшей страстностью погрузился в исследование истории искусства и в новую для него область музейной работы.

Часто выступая с обзорами современных выставок в качестве художественного критика, Грабарь внимательно следил за развитием искусства в России. Вместе с издателем И. Н. Кнебелем Игорь Эммануилович задумал использовать обширный фонд иллюстраций и клише, оставшихся от редакции журнала "Мир искусства", для подготовки серии монографий о русских художниках. Он составил план серии, разработал тип издания, сумел привлечь к делу знающих и интересных авторов, наметил концепцию ряда выпусков, наконец, сам написал замечательную монографию о В. А. Серове (1914 г.) и совместно с С. Глаголем — книгу об И. И. Левитане (1913 г.). И здесь проявился его редкий талант — писать о самых сложных явлениях искусства просто, ясно, увлекательно.

После завершения подготовки обширного издания "Картины современных русских художников в красках" Кнебель предложил ему стать организатором и редактором многотомной "Истории русского искусства". Еще в 1902 году Грабарь отказался от заманчивого предложения немецкой фирмы Зееманна самому написать такую историю. Он считал, что это дело трудное и требующее большого времени. Но уже тогда в письме к брату высказал идею, что подобное издание должно быть "не совсем историей искусства", а чем-то "вроде истории культуры, вылившейся в искусство". Своеобразной "пробой пера" в подходе к будущей работе оказалась подготовленная им задолго до этого большая статья для одного из немецких журналов — "Два века русского искусства" (1907 г.). В начале 1907 года уже стали вырисовываться первые проекты издания, которому предстояло стать одним из главных творений Грабаря, — уникальной, первой в нашем отечестве многотомной "Истории русского искусства".

На несколько лет с неизменным энтузиазмом и самоотверженностью Грабарь отдался колоссальной работе по составлению подробной структуры издания, уточнению общей концепции, привлечению авторов, систематическому обсуждению с ними задач фундаментального труда, подбору иллюстративного материала. Его собственная роль становилась чем дальше, тем больше и разнообразнее. Помимо общей редактуры, он сам включился в изучение архивных материалов и подготовку не только "Введения", определяющего главную концепционную линию всех томов, но также, в качестве автора, и многих разделов издания.

В центре всего труда для него стояли личность художника, творческая значительность его свершений, их эстетическое качество. Как всякий крупный исследователь, он знал: кто свободно владеет своим материалом и ясно мыслит, тот ясно излагает. Он добивался сочетания строгой научности, как ее понимали в начале XX века, с отсутствием сухости в подаче материала, выступая не только как ученый, но и как просветитель, пропагандист искусства. Для него, как и для большинства других виднейших художников и деятелей "Мира искусства", создания художественного гения были высшей ценностью.

Грабарь умел с самозабвением работать в архивах. Он воссоздавал на этой основе творческий облик неизвестных, забытых, недостаточно изученных мастеров, реконструировал специфику целых эпох в истории отечественной архитектуры, живописи, скульптуры. Русская художественная культура раскрывалась в издании не только в своем многообразии, во взаимосвязях и сопоставлениях с искусством Западной Европы, но и в широком общекультурном контексте. Грабарь в высшей степени обладал вкусом к живым свидетельствам эпохи, умел докапываться до них и стремился своей любовью к колориту времени и точному, выверенному факту увлечь своих сотрудников. "История русского искусства" стала крупнейшим сводом научных данных в этой области, известных в начале XX века или полученных непосредственно в ходе подготовки издания. Она сама была не только итогом определенного этапа становления отечественного искусствоведения, но и исходным пунктом дальнейшей научной работы, которой "История" дала мощный импульс. Черносотенный антинемецкий погром в Москве в 1915 г. нанес непоправимый урон делу публикации "Истории русского искусства". Издательство Кнебеля было разгромлено, погибли тысячи ценнейших негативов и другие материалы, предназначенные для запланированных изданий. После выхода в свет в 1910—1912 годах трех томов "Истории архитектуры" и тома "Истории скульптуры" подошел черед истории живописи, однако удалось выпустить в свет в 1916 году лишь пятый том "Истории русского искусства", посвященный допетровской живописи, и он оказался последним. Коллективный труд остался незавершенным, и все же его роль трудно переоценить: его продолжают читать и в наши дни, а опыт, накопленный в ходе его создания, был использован И. Э. Грабарем и более молодыми исследователями сорок лет спустя при издании под грифом Академии наук СССР фундаментальной двенадцатитомной "Истории русского искусства".

В 1913 году Грабаря избрали на почетную общественную должность попечителя Московской городской художественной галереи имени Павла Михайловича и Сергея Михайловича Третьяковых, и ему пришлось в этой связи овладеть еще одной профессией — музейного работника, что потребовало активного синтеза всех его обширных и разноплановых познаний.

Характерна мотивировка, на которую он ссылался, объясняя свое согласие баллотироваться в Московской городской думе в качестве попечителя галереи: он

хорошо знал, что эта обязанность и страшно хлопотна, и невыгодна (она вовсе не оплачивалась, более того — требовала от самого попечителя немалых затрат на всяческую "репрезентацию"), но зато в галерее открывалась редкая возможность изучать огромный историко-художественный материал и, прежде всего, живопись так, как он давно мечтал, — "не на расстоянии, не через стекла, а вблизи, вплотную, на ощупь, с обстоятельным исследованием техники, подписи, всех особенностей данного автора". Такая работа, считал Грабарь, "не служба, не обуза, даже не труд, а наслаждение, сплошная радость".

Работа в Третьяковской галерее стала важным этапом в жизни и деятельности Грабаря. Возглавив богатейший по своей коллекции музей отечественного искусства, Грабарь как человек энергичный и инициативный не пожелал мириться с рутиной и прежде всего — с устарелой, не приспособленной для целей хранения и показа массовому зрителю экспозицией галереи. Картины во многих залах висели от пола до потолка, часть их помещалась на щитах, "пирамидках" и "угольниках", которые загромождали залы. Работы одного и того же художника могли находиться в разных залах, так как их добавляли к экспозиции по мере приобретения все новых произведений. Перемен в экспозиции не производили, поскольку руководствовались правилом, что все должно храниться "в том общем виде и порядке, как было устроено П. М. Третьяковым". Зная, что конфликт с поборниками традиции неизбежен, художник все же твердо решил перестроить экспозицию на современный музейный лад, что стало началом целой полосы "реформ Грабаря" в Третьяковской галерее.

В 1913—1915 годах Грабарь осуществил новую развеску картин на основе историко-художественных принципов "эволюции искусства", "процесса органического развития", с выделением главных "монографических узлов". С этой целью отдельные залы или стены предназначались для показа творчества крупнейших мастеров. По мере движения зрителя по залам наглядно развертывалась история искусства в России, в которой к тому же были умело расставлены основные акценты. Грабарь-просветитель образно называл это выделение важнейших моментов в экспозиции "незаметным руководительством". Особое внимание он уделял красоте развески, эстетическому впечатлению от экспозиции. Она строилась по принципу ансамблей — ансамблей картин на отдельной стене, в целом зале, в анфиладе залов. Перевески, проведенные Грабарем, настолько освежили впечатление о собрании музея, что зрители даже многие давние приобретения воспринимали как новые поступления. О зале графики, например, один из музейных деятелей писал: "Зал этот, скучный и унылый раньше, производит теперь поистине чарующее впечатление".

Новая научно-историческая трактовка собрания музея, обеспеченная основной линией экспозиции Грабаря, вызвала взрыв негодования ревнителей старины, требовавших возврата к старому. Борьба вокруг экспозиции стала событием в русской культурной жизни тех лет. На страницы газет хлынули потоки статей, интервью, фельетонов, писем читателей, в которых одни заявляли о "развале Третьяковской галереи", "гибели ее национальности", "крушении художественных учреждений в Москве", а другие столь же горячо выступали "в защиту Грабаря". В. И. Суриков, увидев свою "Боярыню Морозову" в новой развеске, впервые прекрасно освещенную, публично поклонился Грабарю в пояс. Он опубликовал открытое письмо, в котором писал: "Раздавшийся лозунг "быть по-старому" не нов и слышался всегда во многих отраслях нашей общественной

жизни. Вкусивший света не захочет тьмы". Эти слова по сути предвосхитили итоги еще продолжавшейся дискуссии.

В марте 1916 года специальная комиссия Московской думы одобрила опыт нового размещения художественных произведений в Третьяковской галерее и признала, что реформа Грабаря "с особой мощью раскрывает красоты русского художественного творчества в его историческом развитии".

Никакой опыт не пропадал для Грабаря даром. Его увлечение проблемами авторства вскоре распространилось на ту сферу, где новаторские результаты исследований оказались особенно впечатляющими, — это было изучение памятников древнерусского искусства. Среди множества его мастеров, как правило неизвестных по имени, Грабаря особенно заинтересовало наследие таких уникальных, ярчайших индивидуальностей, как Андрей Рублев и Феофан Грек. Поиск, реставрация, охрана выдающихся творений древнего художества в силу обстоятельств послереволюционной поры стали на какое-то время его главным делом.

Уже в начале XX века в среде русской художественной интеллигенции, а затем и в печати участились тревожные вести о варварском уничтожении либо невежественной переделке памятников архитектурной старины, о безграмотном, но превратившемся в моду поновлении икон и фресок, приводившие к невосполнимой утрате их подлинного вида. В пору революционных событий 1917 года и в последующий период резко участились случаи погромов и хищений художественных ценностей, их бесконтрольной утечки из страны. Культурная политика советской власти, когда она окрепла настолько, что смогла действительно влиять на ситуацию в России, носила двойственный характер. С одной стороны, борьба с церковью и религией способствовала запустению, а со временем и гибели многих памятников архитектуры и искусства, с другой — в условиях отделения церкви от государства, национализации царских, церковных, частных коллекций и их передачи в музеи, объявленные общенародным достоянием, власть поддержала инициативу по исследовательской работе и реставрации ценностей искусства.

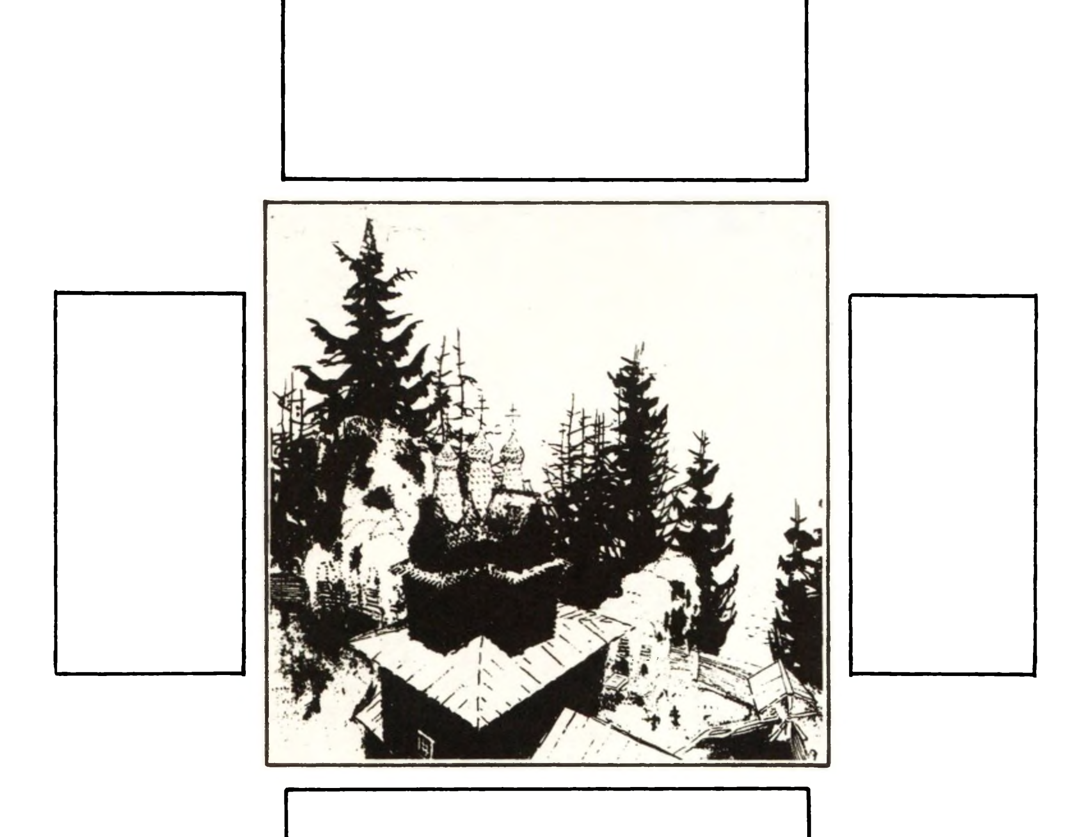
Игорь Грабарь снискал себе благодарную память потомков уже тем, что стоял у истоков научно-реставрационной работы и стал одним из главных ее организаторов, сумел сплотить людей вокруг важного общественного и культурного дела. Энтузиасты-единомышленники в труднейших условиях разрухи совершили почти чудо — наладили работу государственных органов, начавших заниматься делами музеев, охраной и реставрацией памятников искусства и старины. По планам Грабаря, а зачастую и при его непосредственном участии, в 1918—1930 годах были проведены пятнадцать экспедиций по выявлению, сбору, реставрации культурных сокровищ России. Специалисты справедливо охарактеризовали этот период как "эпоху великих открытий". В статье О. И. Подобедовой для каталога выставки к столетию со дня рождения И. Э. Грабаря говорится: "Действительно, именно тогда возникли основные представления о живописи Ростово-Суздальской земли, Псковской земли, существенно восполнились данные о новгородской и московской живописи, а главное — явилась возможность реконструировать творческие биографии прославленных мастеров — Феофана Грека и Андрея Рублева и выявить круг деятельности этих художников, а также мастеров, стилистически с ними связанных". Одним из важнейших результатов проведенной работы было пополнение музеев уникальными памятниками живописи.

Все сказанное отнюдь не исчерпывает поразительного многообразия занятий и свершений Игоря Грабаря. К тому, о чем он сам рассказывает в "Автомонографии", можно было бы сделать немало добавлений, особенно по периоду с конца 1930-х годов до последних дней Игоря Эммануиловича. Он был директором Государственных центральных реставрационных мастерских и Института истории искусств Академии наук СССР. И мастерские, возникшие в 1918 году по его замыслу, и институт, созданный по его инициативе в 1944 году, носят поныне его имя, как бы ни менялись их официальные названия. Четверть века Грабарь был профессором Московского государственного университета, возглавлял Московский государственный художественный институт и вел там преподавательскую работу. Он являлся активным участником и одним из устроителей ряда крупных выставок русского и советского искусства во многих странах Европы, в США, Канаде, Японии, Индии. Он был избран действительным членом Академии наук СССР, имел звание народного художника СССР. Те, кто работал вместе с ним, в том числе над новой "Историей русского искусства", вспоминают о нем с благодарностью и любовью. До глубокой старости он пронес многие традиции культуры "серебряного века", а с ними и ряд своих эстетических пристрастий той поры. Как художник, ученый, просветитель он всегда предпочитал социологическим критериям в искусстве принципы его эстетической оценки, необходимость видеть и понимать, в чем состоит художественное качество памятника. Он умел и в преклонном возрасте загораться, волноваться, спорить, хвалить, когда видел у молодежи неподдельный интерес к искусству и истории искусства. Он улавливал и поощрял в других то, что всегда составляло главный стержень и его собственных поисков и открытий: беспредельную любовь к искусству, страстную жажду постичь человека и мир, жажду "знать и уметь".

В данное издание кроме "Моей жизни" включены статьи И. Грабаря разных лет под условным названием "Этюды о художниках". Сам подбор материалов для этого раздела обусловлен желанием показать характерные образцы его многогранного творчества — историка искусства и художественного критика. И вместе с тем дополнить то, что в "Автомонографии" проходит лишь отдельными эскизными штрихами.

Составитель и издательство выражают огромную признательность за ценные советы и предоставленные материалы дочери художника — Ольге Игоревне Епифановой.

В. М. Володарский



МОЯ ЖИЗНЬ

АВТОМОНОГРАФИЯ

ОТ АВТОРА

Искусство я люблю больше добродетели, больше, чем людей, чем близких, чем друзей, больше, чем всякое счастье и радости жизни нашей. Люблю тайно, ревниво, как старый пьяница, — неизлечимо. Где бы я ни был, чем бы я ни развлекался, кем бы ни восхищался, чем бы ни наслаждался, оно всегда и везде в моей голове, в моем сердце, в моих желаниях, лучших, сокровеннейших. Часы утра, которые я посвящаю ему, — лучшие часы моей жизни. И радости и горести — радости до счастья, горести до смерти — все в этих часах, которые лучами освещают или омрачают все прочие эпизоды моей жизни. Вот почему Париж или Парголово, Мадрид или Москва — все второстепенно по важности в моей жизни — важно утро от 9 до 12 перед картиной.

Репин (Из письма к Стасову от 27 июля 1899 г.)

Приводя в порядок свою переписку давних лет, я сделал неожиданное и, каюсь, не слишком приятное для меня открытие: оказалось, что она обнимает ни больше ни меньше как добрых полвека — свыше 2000 писем, полученных мною от лиц самых разнообразных положений, занятий, состояний, классов, начиная с детских школьных времен до наших дней. Почти все эти письма ответные на мои; последние, конечно, в большей части погибли, но и ответные перенесли меня в далекие дни детства, отрочества, юности, ранней возмужалости, воскресив в памяти давно минувшие дела, встречи, мысли, чувства. Перечитывая их сейчас, я так уходил в прошлое, что уже не мог оторваться, и мне захотелось восстановить по ним летопись своей жизни. Мне казалось, что если не сама она, то события и факты, свидетелем которых мне довелось быть, люди, с которыми сталкивала судьба, их высказывания и воспоминания дают столь ценный материал для истории русской культуры, с одной стороны, и советского строительства — с другой, что я не вправе долее держать его под спудом.

Надо ли говорить, что главное содержание переписки — искусство, искусство и искусство. С детских лет до сих пор оно для меня — почти единственный источник радости и горя, восторгов и страданий, восхищения и возмущения, единственное подлинное содержание жизни. Пусть читатель, равнодушный к искусству, не заглядывает в эту жизненную повесть: она ничего ему не даст. Но я льщу себя надеждой, что тот, кого искусство волнует, кому ведомо могучее действие его сладостного яда, найдет здесь и новые для него факты и не всегда обычное освещение фактов, ему уже известных.

◀ ***И. Э. Грабарь. Осень. Рябинка и березы.***
1906. Горьковский государственный художественный музей

I

РАННЕЕ ДЕТСТВО

1871—1880

Отец и мать. Дедушка. Отцовские скитания. Жизнь в деревне. Семья матери. Игры и забавы. Мои сверстники. Прадед. Предки. Елка. Рисование. Близкие и дальние поездки. Переезд в Россию.

Мой отец и моя мать — оба родом из Угорской Руси, обширной области, лежащей в Карпатских горах и входившей в состав Австро-Венгрии. В X веке это было самостоятельное угро-русское княжество, которым управлял полулегендарный князь Лаборец. С пришествием мадьяр и основанием династии Арпада княжество в течение семи столетий сохраняло свою автономию, управлялось наместниками-мадьярами, обычно королевскими сыновьями. Только в XVII веке, после того как православие сменилось унией, эта область стала составной частью Венгрии. Версальским трактатом область включена в состав Чехо-Словакии. Она до сих пор окружена с севера и востока русским и украинским населением Галиции и Буковины, с запада славянами — чехами, словаками, моравами — и только с юга граничит с территорией, населенной мадьярами.

Немцы издавна называют русское население Угорщины "русинами" или "рутенами", поляки и украинцы считают его "чистокровно украинским", но наши отцы и деды решительно оспаривали это утверждение, считая себя коренными русскими.

Не имея специальных лингвистических познаний, я не могу разобраться в этом вопросе, но язык угро-русских крестьян близок к украинскому. В моей памяти сохранились отдельные слова и фразы разговорной речи и песнопения, слышанные в нашей сельской церкви в раннем детстве: все они напоминают украинскую речь. Особенно ясно помню церковное "господы, помылуй".

И все же недавние внимательные наблюдения лингвистов-славистов установили наличие в разговорной речи Угорщины чрезвычайно древних оборотов русского языка, давно исчезнувших из обращения в Северной Руси. В детстве старшие всячески старались выправлять наш украинский говор, переводя его на литературный язык. Особенно заботился об этом дед мой по матери, Адольф Иванович Добрянский, личность настолько яркая и крупная, притом имевшая столь сильное влияние на меня в раннем детстве, что на ней я считаю необходимым остановиться больше, чем на мимолетном эпизоде.

Всю свою жизнь дедушка отдал на борьбу против мадьяризации русских и славян в Австро-Венгерской империи. Фанатический поборник славянской идеи, он неоднократно ездил в Россию, был в дружбе с Хомяковым, Аксаковым и всеми славянофилами. В славянофильских кругах его встречали не только радушно, но и с почетом, а в Австро-Венгрии он был признанным главой славянства и самое имя его было символом объединения славянства.

Широкообразованный, окончивший кроме историко-филологического факультета инженерное отделение политехникума, он ярко выделялся среди своих

сверстников и последователей, слепо ему повиновавшихся. В числе последних был и мой отец, Эммануил Иванович, овдовевший в начале 1860-х годов и женившийся в 1863 году на старшей дочери деда Ольге Адольфовне Добрянской. Чтобы действовать открыто, а не в подполье, отец согласился поставить свою кандидатуру в депутаты Будапештского парламента, куда и был избран в середине 1860-х годов. Его явная антимадьярская деятельность создала ему репутацию врага государства и династии и вынудила его эмигрировать.

Надо ли прибавлять, что "русская идея" в глазах деда и отца отождествлялась в то время с формулой "самодержавие, православие и народность". Оба они и моя мать, также деятельно боровшаяся за этот лозунг, невероятно идеализировали свою далекую родину-мать, от которой были оторваны всякими историческими неправдами. Во всей русской государственности и самом укладе патриархально-помещичьей русской жизни они замечали только светлые стороны, достойные подражания, кругом же себя видели одни недостатки. Главными врагами "русского дела" считали мадьяр и немцев, а основным врагом православия — католичество и все, что с ним связано, даже в славянской среде. Поэтому врагами были и поляки, которых они ненавидели всей душой, а уж заодно и украинофилы.

Дед заводил у себя в имении, где я рос и воспитывался в детские годы, всяческие русские навыки и обычаи, вывезенные из Москвы и подмосковных имений. Он носил русскую бороду и презирал австрийские бакенбарды. Все — от манеры говорить и обращения с дворней до халатов и курительных трубок включительно — было подражанием русскому помещичьему быту. Он всю жизнь скорбел, что его родители, бывшие униатами, дали ему неправославное имя — Адольф. В 1926 году, в день 25-летия со дня смерти дедушки, в главном городе Угорской Руси Ужгороде — мадьярском Унгваре — ему воздвигли памятник как национальному герою.

От первой жены, венгерки, умершей от родов, у отца был сын Бела, родившийся около 1860 года, служивший офицером и умерший в 1894 году. Мой родной старший брат Владимир родился в Вене в 1865 году; я родился 13 марта 1871 года в Будапеште, где отец был в то время членом парламента. Как видно из метрики, меня крестил православный священник, серб, а восприемником был Константин Кустодиев, брат отца художника Б. М. Кустодиева.

В 1890-х годах, вскоре после окончания университета, я должен был заменить старый паспорт новым и отправился в участок. Подвыпивший паспортист, переписывая данные прежнего паспорта, перепутал их и в графе "место рождения" написал Петербург. Как я ни убеждал его исправить ошибку, он решительно отказал мне в этом, говоря, что в участке это лучше меня знают. С тех пор оно так и повелось, протестовать было бесполезно, так как метрики у меня в то время не было и доказать ошибку я не мог, почему и до сих пор, уже и в новом паспорте, я значусь уроженцем Ленинграда. Во всех анкетах, как известно немалочисленных за время революции, я вынужден был неизменно проставлять "Петроград", "Петербург", "Ленинград", как значилось в трудовой книжке и всяких удостоверениях.

Отец, недолго спустя после моего рождения, вынужден был бежать из Венгрии в ближайшую соседнюю страну — Италию, где было немало карпатских эмигрантов и в числе их дедушкин друг, священник Терлецкий, живший в Милане в семье миллионера-горнопромышленника князя Демидова Сан-Донато, собственника Нижне-Тагильских заводов, в качестве воспитателя его детей. Терлецкий устроил отца преподавателем к детям, и здесь он прожил около трех лет, после чего вместе с ними переехал в Париж, где также пробыл

три года. В 1876 году он приехал в Россию, приняв здесь конспиративную фамилию Храбров, под которой я и существовал до окончания университета, когда добился официального восстановления моей настоящей фамилии — Грабарь*.

Брат Владимир фамилию Храбров носил только в первый год по приезде в Россию, будучи в Егорьевской прогимназии; позднее он был принят в коллегию Павла Галагана в Киеве под своей фамилией, почему мы, родные братья, долгое время носили разные фамилии. В 1894 году они сравнялись, однако только в русской транскрипции, тогда как на иностранных языках мы до сих пор продолжаем писать по-разному: я пишу Grabar, а брат — Hrabar, на том основании, что произношение буквы Г на Угорщине аналогично украинскому и потому ближе передается латинским или немецким H, чем буквой G.

В Россию отец приехал с рекомендательными письмами от деда к нескольким влиятельным лицам. Юрист по образованию, он, пользуясь знанием иностранных языков, предпочел карьере судебной службу педагогическую и, выдержав экзамен на преподавателя немецкого и французского языков при Московском учебном округе, поехал учителем в городок Егорьевск Рязанской губернии, где незадолго до того была основана четырехклассная прогимназия.

Мать моя переехала с детьми из Будапешта в имение дедушки, расположенное в Карпатских горах, невдалеке от горного перевала Ужок, столь памятного по галицийским боям 1914 года. Имение это состояло из четырех сел, расположенных друг от друга на расстоянии от двух до пяти километров. Главная резиденция была в селе Чертеж, на берегу быстрой горной речки, в семи километрах от железнодорожной станции Межулаборцы. Здесь был старый дом о семи комнатах, со службами, окруженный большим тенистым садом, с гигантскими липами и фруктовыми деревьями. Другой, новый, дом был выстроен уже дедушкой в начале 1870-х годов на крутом берегу, по ту сторону речки, тоже в обширном парке. В отличие от нижнего он назывался домом "на берегу".

На берегу жил один дедушка со своим камердинером. Здесь у него была огромная библиотека, в которой он работал целыми днями, выходя только на несколько часов по хозяйственным делам. В нижнем доме жила вся остальная семья. Он был поместителен и уютен. В его просторных комнатах висели большие картины, из которых я хорошо помню одну, врезавшуюся в память благодаря поразившему меня сюжету: "Жена Лота превращается в соляной столб". Мне было бесконечно жаль бедную женщину, столь жестоко наказанную, притом, как мне казалось, за самую незначительную вину. Картина была темная и производила на меня жуткое впечатление. Сюжеты других меня мало трогали. Кроме картин висело и несколько гравюр, насколько я их себе сейчас представляю, — английского типа.

Здесь протекло все мое раннее детство. У дедушки с бабушкой кроме моей матери было еще четыре дочери и двое сыновей помоложе. Старший из них, Мирослав, родившийся третьим ребенком, приучался в то время к хозяйству. Позднее он переехал в Россию и служил в Царстве Польском, где и умер в 1890-х годах. Младший, Борис, родившийся после всех детей, служил в русской армии и умер в те же годы.

---

* В семье отца, один из братьев которого был военный, а другой священник, сохранилось предание, по которому дед отца был выходцем из России, елизаветинским офицером Колоновичем, женившимся на некой Грабарь и впоследствии принявшим эту фамилию.

Из сестер матери следующая за нею, Ирина Адольфовна, вышла замуж за последователя дедушки П. Ю. Гомичко. Они жили в том же Чертеже, в третьем доме имения, и в то время имели уже сына Павла, моих лет, и дочерей Сашу и Надю, двумя-тремя годами моложе.

Следующая по возрасту сестра матери, Елена Адольфовна, вышла замуж в начале 1870-х годов за профессора Нежинского филологического института, позднее Варшавского университета, Антона Семеновича Будиловича, впоследствии ректора Юрьевского университета, кончившего жизнь в Москве редактором-издателем "Московских ведомостей".

Четвертая дочь дедушки, Алексия Адольфовна, вышла также за сторонника его ориентации, галичанина Юлиана Михайловича Геровского, адвоката во Львове, от которого имела троих сыновей и дочь. Наконец, пятая дочь, Вера, вышла уже в конце 1890-х годов за учителя гимназии, впоследствии приват-доцента Харьковского университета, И. С. Продана, родом из Буковины.

В дни моего раннего детства замужем была, кроме матушки, еще только одна Ирина Адольфовна, с детьми которой я и рос. С ними росли еще мальчики Мирон и Богдан, дети бабушкиной сестры, бывшей годами двадцатью, если не больше, моложе ее. Они приходились мне дядями, чем очень гордились и что меня немало огорчало. Кроме того, были еще дети разных служащих и соседей, постоянно игравшие с нами.

Несмотря на то что во всей этой детской компании были ребята старше меня, я почему-то безапелляционно командовал отрядом, затевая игры и руководя ими.

Игры были не совсем обычными детскими забавами. Восьми лет от роду я задумал строить в саду огромный дом, такой, чтобы в нем можно было свободно помещаться детям, — настоящий дом, с печами, потолками, окнами, дверями, крышей и чердаком. Дом был каменный, сложенный из настоящих строительных материалов — камня, кирпичей, деревянных балок, досок и даже железа.

Главная задача состояла в том, чтобы доставать эти материалы и таскать их издалека, где они валялись, никому не нужные. Греха таить нечего: приходилось в остродефицитных случаях идти на всякие комбинации, не останавливаясь перед потаскиванием из дедовских лесных запасов в тех случаях, когда он уезжал. Сам дедушка ни в чем мне не отказывал, всячески помогая, чем мог, и поощряя эту строительную затею, радовавшую его сердце инженера. А дом действительно вышел на славу — настоящий дом, в котором мы даже могли жить. Он производил сенсацию среди приезжавших к нам из далекой России дедовских друзей. Помню, какой гордостью наполнилось мое сердце, когда один из них, кажется историк Иловайский, сказал после осмотра дома, обращаясь к дедушке:

— Ну, ваш Игорь будет знаменитым зодчим.

Я никогда не слыхал этого слова, которое мне тут же разъяснили.

Приезжие родные и гости нередко дарили нам серебряные монетки "на сладости". Все, что получал я, тратилось только на петли, замки, винты, дверные и оконные приборы и главным образом на гвозди, в которых была вечная нехватка. Все это по сходной цене добывалось у сына крамаря, в лавке которого, примыкавшей к нашему саду, можно было, как мне казалось, найти самые драгоценные вещи на свете.

Другую часть необходимых предметов доставлял сын корчмаря Янкеля, деятельный член нашей строительной артели. Но самый усердный мой помощ-

ник был сын столяра — Ендрик, снабдивший меня понемногу всеми плотничьими и столярными инструментами и научивший ими владеть не хуже его самого.

Я помню себя в трехлетнем возрасте, о чем заключаю по эпизоду, остро запечатлевшемуся в моей памяти и точно датируемому, — смерти моего прадеда, умершего в 1874 году. Ему было лет 80 с лишним, и я ясно помню не только день его похорон и поразившую меня крышку гроба, прислоненную к стене у входа в дом, но и его самого, живого и еще здорового. Помню его плотную, сутулую фигуру в халате, бритое лицо и баночку с перцем, которую он ежедневно приносил с собою в столовую, выходя к обеду из своей комнаты.

Он был отцом бабушки, Элеоноры Осиповны, фамилия его была Мильвиус, и происходил он из немецкого рода, ославянившегося в Словакии. Его жена, моя прабабушка, была дочерью француженки-эмигрантки, бежавшей во время Великой французской революции в Вену и здесь вышедшей замуж за высокого австрийского чиновника, дослужившегося до камергера при дворе Иосифа II, некоего Отто фон Оттенталя. Вся наша родня видала не раз его большой портрет в рост, с камергерским ключом, висевший в его доме, в имении, в котором он умер, недалеко от Чертежа. Я не уверен в том, что хорошо запомнил фамилию француженки-прабабки, но, помнится, ее звали Тиель. Некоторые из членов нашей чрезвычайно разросшейся по материнской линии семьи, загипнотизированные камергерским ключом прапрадеда, наделяли его и его жену-парижанку самыми фантастическими титулами и громкими именами. Так, в семье известного в свое время московского педагога Ю. Ю. Ходобая, женатого на двоюродной сестре моей матери, уверяли, что счастливый владелец камергерского ключа был графом, а его супруга — маркизой с трехэтажной фамилией.

Во всем этом верно то, что она была француженка, и, по-видимому, не без достатка, так как у самой младшей из моих теток, ныне живущей, В. А. Продан, сохранился ее пастельный портрет с высокой напудренной прической эпохи Людовика XVI. Портретом этим тетка очень гордилась, ибо действительно была на француженку похожа как две капли воды: черные глаза, вздернутые густые брови и нос с горбинкой. Ни мать, ни дед никогда ничего мне про нее и ее мужа не рассказывали. У дедушки была другая гордость: он имел высокие ордена от Николая I за содействие в подавлении венгерской революции 1848 года. Николая I он боготворил больше, чем все его верноподданные, слепо веря в его гениальность.

Дедушка меня любил и часто зазывал в пасеку, угощая медом и рассказывая разные истории о Николае I, который в моем представлении рисовался все еще продолжающим царствовать, хотя в России давным-давно был уже Александр II, через два года после этого убитый. Все эти рассказы о русских войсках в Венгрии я помню очень смутно, словно далекие сны, но хорошо помню свое смущение и недоумение, когда, слыша рассказы о тех же событиях от чертежских крестьян, лично их переживших, и их детей, пересказывавших их со слов отцов, я сделал неожиданное открытие, что подвиги, восхваляемые дедом, через 30 лет еще проклинало все население нашего округа. Рассказывали о всяческих зверствах казаков и "москалей", превозносимых на пасеке до небес. Помню, что матери пугали детей приходом "москалей"; это меня окончательно сбивало с толку, но я не решался просить у дедушки разъяснения этого странного противоречия, зная, что он не терпел возражений.

Любил меня дедушка за деловитость не по летам и недетскость моих игр и повадок. Особенно он приветствовал мою инициативу в обучении грамоте

двоюродных сестер Гомичко, живших в доме, также окруженном садом, в пяти минутах хода от нас. Сам я очень рано выучился читать и писать, читал к тому времени очень бегло и даже знал наизусть несколько басен Крылова и стихи — немного Пушкина, но больше Хомякова; последние — по настоянию деда. За уроки мне платили, помнится, по одному гульдену — 70 копеек в месяц, занимался я, надо сказать, преусердно, даже с увлечением, и был очень горд. Кузины были также довольны и учились охотно. Было забавно, шумно и весело. Учил я, само собою разумеется, так же, как и меня учили: аз, буки, веди, глаголь, добро и т. д. "Цифирь" — в таком же, весьма примитивном плане.

Но самые сладостные воспоминания связаны у меня с рождественским сочельником. Этот день был всегда единственным, лучшим днем в году. Большая столовая с утра запиралась, и доступ в нее был строжайше воспрещен. Нас держали в других комнатах и сторожили, чтобы мы не вздумали подглядывать, что творится там, в таинственной столовой. Впускали сюда только вечером, и хотя мы по прошлым годам отлично знали как свои пять пальцев все, что нас там ожидало, но, когда широкая дверь раскрывалась и высокая, вытянувшаяся до самого потолка елка ослепляла нас своими сверкающими огнями и бесчисленными украшениями, нам вновь и вновь казалось, что ничего подобного мы еще не видали. Но самое драгоценное лежало внизу, под ветками, свисавшими до пола под тяжестью всяких лакомств: тут каждого ожидал его рождественский подарок, который был принесен "добрыми феями" или "духами".

Я получал всегда какие-нибудь рисовальные принадлежности, так как наряду со страстью к строительству давно уже был одержим и страстью к рисованию. С годами она так разрослась и углубилась, что совершенно вытеснила строительную. Я целыми днями рисовал, изводя пропасть бумаги. Рисовал все, что взбредет в голову, но больше всего любил срисовывать из "Нивы" портреты генералов. Когда началась страсть к рисованию — не помню, но достаточно сказать, что не помню себя нерисующим, не представляю себя без карандаша, резинки, без акварельных красок и кистей.

Генералы пришли вместе с русско-турецкой войной, в 1877 году, когда мне было шесть лет. Помню, с каким нетерпением ожидал я каждого нового номера "Нивы" и других русских журналов: дедушка выписывал только русские, запрещая подписываться на немецкие, которые выписывались контрабандой двумя сестрами бабушки.

В Чертеж ежегодно приезжал А. С. Будилович и разучивал со мною крыловские басни, давая объяснения, помнится, плохо мною воспринимавшиеся. У него не было умения и навыка подходить к детям и приноравливаться к их психике. Из всех его рассказов остались в памяти только обрывки русской истории по Иловайскому. Впрочем, рассказы из русской истории я слыхал в Чертеже и непосредственно из уст самого Иловайского, весьма почитавшегося дедушкой.

Иногда мы совершали небольшие поездки в окрестности. В пяти километрах было село Борово, в котором бабушкина сестра была замужем за священником. Ее дочь Аделина Александровна вышла впоследствии замуж за Юрия Юрьевича Ходобая. Помню, какое незабываемое впечатление на меня произвело "апельсиновое дерево", с которого мне сорвали огромный апельсин. Дерево было в кадке и было простым олеандром, к веткам которого искусно привесили апельсин. Иллюзия была полная.

Так как в 1878 году отец мой уже вернулся из Парижа в Россию и поселился в Егорьевске, то начали думать об отправке туда и меня с братом. Ни дед, ни мать не представляли себе, как я мог бы учиться не в России. Правда, мой старший брат учился уже в то время в гимназии в Пряшеве — по-мадьярски Эперьеш, — но учение происходило на мадьярском языке, и этого одного было достаточно, чтобы его переезд в Россию был решен бесповоротно.

Весной 1878 года матушка повезла меня и моего двоюродного брата Павла в Пряшев. Ехали на лошадях километров тридцать, в громоздкой колымаге с верхом. По дороге нас застигла страшная гроза, дождь лил как из ведра, гремел гром, непрерывно сверкала молния, и мне было нестерпимо страшно. То был первый страх в моей жизни.

К страху от грозы прибавился и другой: на последние подаренные мне деньги я купил у сына корчмаря настоящий пистолет тайком от матери и всех домашних. Я несколько раз уже стрелял из него дробью еще дома, насыпая под пистон пороху. Я, конечно, взял его в дорогу на случай нападения разбойников, заранее рисуя себе картину боя за жизнь матери до победного конца. Пистолет был заряжен, я крепко прижимал его к телу, держа за пазухой, а тут этот ужасный дождь и молния, грозившая ежеминутно воспламенить, как мне казалось, заряд. Мы остановились в местечке Гуменном, на полпути к Пряшеву, в постоялом дворе, и тут меня поймали с поличным. Меня поймал с ним в сарае брат, приехавший из Пряшева нам навстречу. Пистолет был отобран, и конфуз вышел чрезвычайный.

Но вот мы в Пряшеве. Матушка вздумала повести нас с Павлом в фотографию. Я ни за что не хотел сниматься, но меня поймали на том, что из аппарата вот-вот вылетит необыкновенной красоты заморская птичка: если я хочу ее видеть, я должен сидеть смирно и не спускать глаз с отверстия аппарата. Разумеется, мы с Павликом были наряжены в лучшие русские вышитые рубахи. Фотографические выдержки были тогда очень продолжительными, и снимать детей было нелегко, но снимки вышли на славу.

До тех пор я ни разу не выезжал из деревни и город видел в первый раз. Меня несказанно поразили двухэтажные большие дома, огромные магазины, множество людей и экипажей. Мы были с матерью в гимназии, где на меня произвело большое впечатление невиданное количество мальчиков-гимназистов, шумевших, скакавших, игравших в чехарду и неистово дравшихся. Я не понимал по-мадьярски и не отходил от матери. В конце лета 1880 года мать повезла меня в Россию. По дороге мы побывали у Геровских во Львове. Этот город — не чета Пряшеву — произвел на меня ошеломляющее впечатление: казалось, нет и не может быть на свете ничего лучше, богаче.

Первая остановка в России была в Киеве, где мы навестили брата Владимира, учившегося уже с осени 1879 года в Егорьевской прогимназии и поступившего в 1880 году в Коллегию Галагана, куда его приняли стипендиатом, благодаря дедушкиным старым связям. Из Киева мы двинулись в Москву с заездом на несколько дней в Нежин к Будиловичам, где Антон Семенович был профессором историко-филологического лицея графа Безбородко. Долго мы не могли здесь задерживаться, так как подходил срок поступления в школу. В Москве нас встретил отец. Здесь мы также пробыли недолго, быть может несколько часов, ибо от этого пребывания в Москве у меня не сохранилось никаких воспоминаний, если не считать превкусных пирожных у Эйнема. Отец перевез нас в Егорьевск Рязанской губернии, куда езды было лишь несколько часов.

II

В ЕГОРЬЕВСКОЙ ПРОГИМНАЗИИ

1880—1882

В мезонине кедровского дома. Отец Иван и Елизавета Алексеевна. Прогимназия. Учитель рисования Шевченко. Страсть к рисованию. Первые масляные краски. Участие в спектакле. Убийство царя. "Нива". Срисовывание портретов. Уроки музыки. В. Н. Житова. Страсть к чтению. "Бедная Лиза". Переезд в Киев. Львовский политический процесс. Художественный отдел Всероссийской выставки 1882 г. Поступление в Катковский лицей.

Отец привез нас в небольшую квартирку, которую снимал в деревянном доме лавочника Ивана Ивановича Кедрова, на самом конце города, перед только что разведенным в чистом поле городским садом, недалеко от кладбища. Низ занимал сам хозяин, отделивший большую часть помещения под лавку и склады. Помню аппетитно раскрытые бочки с мелкозернистой розово-серой икрой, которую я очень любил, с солеными груздями, рыжиками, клюквой, огурцами и капустой. Бочки стояли на улице перед лавкой, словно зазывая публику. Снаружи висели всех цветов кастрюли и чайники и много всякой всячины.

Внутри я помню только вкусные вещи: любимые конфеты-леденцы, продолговатые и круглые, в виде палочек, в пестрых бумажках, с распушенными хвостами, халву, пастилу, мармелад, монпансье, орехи всех сортов, мятные и тульские пряники, калужское тесто и много всякой снеди: ветчины, колбас и сыров. Проходя каждый день мимо всех этих соблазнов, я думал: какой счастливец Иван Иванович — может целый день есть любимые лакомства, на выбор и даром. Я был его частым покупателем, хотя редко приходилось покупать больше чем на медяки.

Отец снимал мезонин в три комнаты с кухней. В квартире была скудная меблировка, купленная по случаю, и великолепный пушистый кот Васька, приблудивший к прежним жильцам и так и оставшийся в квартире на лежанке. Кухарка нас ждала с обедом и самоваром. Вечером меня пошли показывать приятелям отца, Покровским, жившим в соседнем доме, последнем по улице, — отцу Ивану, или Ивану Яковлевичу, и Елизавете Алексеевне. Он был соборным священником и как две капли воды походил на смеющегося попа в картине Сурикова "Боярыня Морозова", которая появилась на выставке через шесть лет после моего первого знакомства с отцом Иваном. Батюшка был худ и сух телом и характером. Матушка была дебелая и рыхлая, чудесное, добрейшее существо. Не имея детей, она сразу ко мне нежно привязалась и оставила у меня на всю жизнь наилучшие воспоминания. Впоследствии я много раз ездил в Егорьевск только для того, чтобы побывать у нее. Так как мать моя скоро уехала снова в Чертеж, ибо была главным сподвижником дедушки и занималась с ним большой политикой, то Елизавета Алексеевна

незаметно стала для меня второй матерью, любовно меня опекала, засыпая подарками.

Я поступил в приготовительный класс. Учителя относились ко мне со всей сердечностью как к сыну своего товарища. Хотя матушка боялась, не окажусь ли я отсталым по гимназическим предметам, ее опасения были напрасны: я шел не только не отставая, но впереди других. Из всех учителей меня интересовал и увлекал только один — учитель рисования и чистописания Иван Маркович Шевченко. Он был первым настоящим художником, которого я до тех пор видел. Вскоре я узнал, что он окончил Московское училище живописи, ваяния и зодчества, знал, что он пишет картины и портреты масляными красками, и мне до смерти хотелось как-нибудь к нему забраться, чтобы собственными глазами увидать, как пишут картины и что это за масляные краски, о которых я знал только понаслышке.

У отца моего изредка собирались товарищи по службе и знакомые. Обычно это бывало по праздникам. Иногда играли в преферанс. Сам он не играл и не любил карт, но для любителей раскладывался столик.

Часто приходил бравый майор в отставке, участник севастопольской и турецкой кампаний, Федор Васильевич — фамилию запамятовал. Постоянным гостем бывал и Шевченко. Я не спускал с него глаз, не отходя от него ни на шаг. Я был решительно влюблен в него. Необыкновенно сдержанный, он говорил редко, медленно и тихо. Я стал просить отца взять меня как-нибудь к нему. И вот однажды мы пошли. Как билось у меня сердце, когда мы входили в его кабинет. Иван Маркович сидел за мольбертом и писал на небольшом — в три четверти аршина — холсте сцену из "Тараса Бульбы". Она показалась мне верхом совершенства, но как я был разочарован ею, когда увидел эту картину у него всего через каких-нибудь пять-шесть лет! Она оказалась такой неинтересной и так неумело сделанной, что я глазам своим не верил.

Но тогда все было прекрасно. И самое замечательное было у него в руке и на табурете, рядом с мольбертом. В руке он держал палитру с ярко горевшими на ней свежевыдавленными красками, а на табурете лежал ящик, наполненный блестящими серебряными тюбиками с настоящими масляными красками. Он при мне выдавил несколько красок. Я думал, что не выдержку от счастья, наполнявшего грудь, особенно когда почувствовал сладостный, чудесный запах свежей краски.

Посещение Ивана Марковича решило мою судьбу. Я уже ни о чем больше не мог думать, днем и ночью грезил только о масляных красках. Но достать их было негде, надо было ехать за ними в Москву. Однако я все же ухитрился добыть несколько цветов малярных красок, выпросив их у маляра, красившего что-то в одном из соседних домов. Было только трудно писать ими: на бумаге и картоне краски тускнели, на деревянных же дощечках из-под сигар они ложились с трудом. Приходилось больше красить акварелью, которую и достать было легче, и одолеть не представляло трудности.

Зимой мне пришлось играть в любительском спектакле. Отец был основателем и председателем гимназического общества вспомоществования учащимся и для усиления средств общества организовал ряд спектаклей. Поставили водевиль "От преступления к преступлению", в котором я играл роль мальчика, державшегося за юбку старшей сестренки, продавщицы ягод. Афиша этого спектакля, помеченная 29 декабря 1880 года, сохранилась у меня до сих пор.

В начале марта следующего года пришло известие об убийстве царя. Помню, как мы шли вместе с отцом в гимназию и это известие сообщил нам наш законоучитель, отец Василий Яблонев. Пока мы дошли, все встречавшиеся взволнованно обсуждали это событие, делились мыслями и догадками. Меня оно почему-то очень мало задело, и только когда неделю спустя пришел номер "Нивы" с целою кучей рисунков и портретов, я начал неистово рисовать, но срисовывал не сцену убийства, а только портреты нового царя, нового наследника, новых генералов и новых министров. Я всех их перерисовал, и приходившие знакомые в один голос находили их необыкновенно похожими. Особенно восторженно отзывался отец Иван, отступавший от портрета назад, складывавший обе руки в трубочку и долго любовавшийся рисунком. При этом он неизменно приговаривал: "Сходственно", что было в его устах высшей похвалой, одинаково относившейся и к портрету, и к пейзажу, и к жанровой картине.

Кроме рисунков в "Ниве", я не видел в то время никаких художественных произведений. Ни в одном егорьевском доме, где мне приходилось бывать, не было ни картин, ни гравюр, а живопись в церквах меня как-то не трогала, и я ее не замечал, словно это не было искусством. Понятно поэтому, что "Нива" являлась для меня источником несказанных радостей, как и другие иллюстрированные журналы, выходившие тогда: "Всемирная иллюстрация", "Живописное обозрение", остальных не помню. Бывавший у нас майор, старый холостяк с большими усами, ходивший в церковь в полной парадной форме при орденах и в густых эполетах, зазвал меня однажды к себе и показал поразивший меня альбом видов Константинополя, исполненных гуашью, как я в этом разобрался позднее. Я глаз не мог оторвать от красивых ярких красок, которыми эти виды были расцвечены. На стенах у Федора Васильевича висело еще несколько видов покрупнее, в золоченых рамах, казавшихся мне еще более совершенными и прямо недостижимыми. Какими ничтожными показались мне после майоровских картинок мои собственные! С тех пор я пользовался каждой свободной минутой, чтобы забегать к майору, который, живя на пенсию, не имел никакого дела и бывал почти всегда дома. Он очень гордился своими художественными сокровищами, столь полюбившимися мне, и охотно коротал со мною время, рассказывая забавные истории из своей походной жизни.

В приготовительном классе учился маленький пухлый мальчик, сидевший за партой рядом со мною, один из самых незаметных и тихих. Однажды за уроком он сунул мне альбом со своими рисунками, поразившими меня необыкновенной уверенностью штриха. На перемене я долго рассматривал эти рисунки, сделанные без единой помарки, без следов резинки. Люди, звери, птицы, целые сцены — все это было нарисовано твердым штрихом, столь не похожим на мои робкие рисунки, хотя я и считался лучшим рисовальщиком в классе. Несколько недель я ходил озадаченный и убитый этим непостижимым совершенством: такой отсталый во всех отношениях ученик, последний в классе, ни к чему путному не способный, и вдруг такой замечательный рисовальщик. Было от чего прийти в отчаяние. Я вдвое приналег на рисование, стараясь подделаться под этого мальчика, но из этого ничего не получалось, — все те же неуверенные, дряблые контуры, стирание резинкой, грязь и пятна. Но все разъяснилось, когда большой мальчик из четвертого класса открыл секрет этого фантастического мастерства, — альбом весь состоял из прозрачных листков бумаги и четвероклассник застал автора рисунков в тот момент, когда

Игорь Грабарь.
Фотография. Измаил. 1880

он калькировал новую серию, накладывая свои листочки на печатные рисунки и гравюры. Только теперь я вздохнул свободно и успокоился.

Зимою 1880 года меня начали учить играть на рояле. Я ходил к учительнице Варваре Николаевне Житовой, жившей на той же улице, как раз напротив нас, в таком же деревянном доме, как все в тогдашнем Егорьевске. Каменные были наперечет: городского головы Клопова, купца Бардыгина, здание прогимназии, амбары на Соборной улице да огромная фабрика Хлудовых.

Житова была самым культурным и литературно образованным человеком в городе. Некогда воспитанная в семье Тургеневых, росшая вместе с Иваном Сергеевичем и жившая в тургеневском доме с колоннами на Остоженке, сохранившемся до сих пор, она, по ее собственным намекам, подтвержденным мне позднее В. В. Стасовым, была сестрой Тургенева, дочерью его матери

и некоего Берса, отца С. А. Толстой. Ее квартира вся была увешана портретами знаменитого писателя и разными реликвиями, связанными с его именем, его жизнью и творчеством. Ее воспоминания, появившиеся в "Вестнике Европы", были в свое время очень замечены и удостоились лестных отзывов за обилие новых данных и литературность изложения.

Варвара Николаевна была небольшого роста, но гордо носила красивую с седеющими буклями голову, наделенную породистым, с горбинкой, носом. Во всей ее манере держаться и говорить было нечто от московских аристократок-старух, от которых она переняла привычку пересыпать речь французскими фразами. По-французски она говорила совершенно свободно и давала кроме уроков музыки и уроки французского языка.

У нее было только одно горе, отравлявшее ей все существование, — она была замужем за... околоточным надзирателем. Как это произошло и как могло вообще случиться, что эта женщина попала в такое захолустье, этого никто не знал, но она была женою околоточного и этого нельзя было скрыть. К тому же надзиратель — тогда уже бывший надзиратель, выгнанный за пьянство, — продолжал пить горькую, и мне не раз приходилось во время уроков музыки слышать его дикие завывания, доносившиеся из дальних комнат. Его держали на черной половине, и он не смел и думать появляться в комнатах, выходивших на улицу, где его мог увидать кто-нибудь из знакомых Варвары Николаевны.

Я играл у нее года полтора, пока мы не уехали из Егорьевска, и она находила, что я сделал большие успехи, в чем я, однако, сомневаюсь. Еще в Чертеже меня начала учить играть матушка, в свое время блестяще игравшая, но эти занятия пришлось прервать из-за переезда в Россию.

У Варвары Николаевны была большая библиотека, и она меня постоянно снабжала книгами самого разнообразного содержания. В то время я пристрастился к чтению чрезвычайно. Не помню, как попала мне в руки изданная отдельной книжкой в дешевенькой обложке "Бедная Лиза" Карамзина. Я прочел ее залпом в один вечер и добрую часть ночи, не выучив из-за этого ни одного урока. Это чтение было одним из самых сильных впечатлений всей моей жизни. До сих пор помню, какие горькие слезы вызвала у меня печальная судьба Лизы. Я несколько дней ходил сам не свой, не будучи в силах отделаться от впечатления.

За "Бедной Лизой" пошли книжки в пестрых обложках, которые я за копейки покупал в ларьках. Тут были и "Еруслан Лазаревич", и множество других сказок и былин, из которых больше всех нравились "Илья Муромец", "Добрыня Никитич" и "Алеша Попович". Особенно много я перечитал, когда болел корью.

Варвара Николаевна взяла в свои руки мое литературное воспитание и давала мне много увлекательных книг, но второй "Бедной Лизы" я уже не нашел среди них.

Весной я выдержал экзамен во второй класс и уехал с отцом в Киев. Отец в это время хлопотал о переводе на лучшее место — в полную гимназию, по возможности на юге России. При помощи кое-каких связей это ему удалось. Пока шли хлопоты, связанные с получением места и переездом, мы жили в Киеве, где был и брат Владимир.

Киев был избран на это лето и по другой причине. Конспиративная деятельность дедушки с его единомышленниками, и прежде всего с моей матерью, привела к их аресту. Кроме дедушки и матушки были арестованы

известный священник Наумович, Площанский, Марков — все трое галичане — и ряд других. За долгое сидение в тюрьме матушка успела выучиться по самоучителю английскому языку. Начался знаменитый процесс, известный под именем "процесс Ольги Грабарь", так как главной обвиняемой была мать. Обвинение было сформулировано как государственная измена, и прокурор доказывал, что обвиняемые составили заговор с целью отторжения русских и славянских земель от Австрии и присоединения их к России.

Ни дед, ни мать никогда не скрывали, что их мечта — видеть эти земли воссоединенными с Россией, но открыто своих идей в такой именно форме не проповедовали. Тем не менее прокурор требовал для матери смертной казни, которая казалась неизбежной. Я не знаю подробностей процесса, но дедушка говорил мне незадолго до смерти, что процесс принял другой оборот только после того, как он отправил императору Францу Иосифу письмо, в котором грозил в случае неблагополучного приговора рассказать, как этот император, вскоре после усмирения венгерского восстания и революции 1848 года, предлагал ему графский титул за отказ от идеи славянского объединения и за обуздание славянских вожделений. По словам дедушки, он ответил ему: "Кто же из славян австро-венгерской империи пойдет за мной, продавшимся за какой-то титул?"

Дело велено было замять, и процесс окончился полным оправданием матери и деда за отсутствием улик. Единомышленники обвиняемых устроили им овацию, матушку молодежь вынесла из зала суда на руках. Ее доставили прямо на вокзал, где был приготовлен билет в Киев, и в тот же день она выехала. Дедушке было воспрещено пребывание в Чертеже, и вообще в местах с русским и славянским населением, и предложено жить в немецкой Австрии. Он избрал Инсбрук, в Тироле, где и поселился и где окончил свои дни, ни разу более не появляясь в Чертеже.

Вот почему именно Киев был выбран нашей резиденцией в лето 1882 года. После долгой разлуки я наконец увиделся с матерью, но тогда я и не подозревал, что ей пришлось только что перенести и как близка была катастрофа.

Брат Владимир перешел уже в седьмой класс и через два года должен был кончить Коллегию Галагана и поступить в университет. Отец и мать, зная, как трудно будет им дать мне сносное образование при скудности учительского жалованья, во что бы то ни стало хотели поместить меня стипендиатом в какое-нибудь закрытое учебное заведение. Громкий львовский процесс оказал тут службу: основатель и директор Московского лицея цесаревича Николая и влиятельный редактор и издатель "Московских ведомостей" М. Н. Катков согласился принять меня живущим стипендиатом в свое заведение.

Отец получил назначение преподавателем немецкого языка в Измаильскую гимназию, в пограничном городе Бессарабской губернии, на Дунае. Дело было уже в начале августа, и ему надо было ехать в Измаил, поэтому везти меня в Москву пришлось матери. Отец при расставании очень обстоятельно разъяснил мне, что такое лицей цесаревича Николая и кто такой Михаил Никифорович Катков, его директор. Помню, как он говорил, что это человек, которого знает вся Европа, что сам дедушка считает его чуть ли не первым человеком в России после царя, что он имеет необыкновенную силу, что он сильнее даже иных министров и что он оказал всем нам истинное благодеяние своим согласием взять меня бесплатно в лицей, где другие должны платить по 1000 рублей в год. А воспитанники, мои будущие товарищи, тоже не простые какие-нибудь гимназисты, вроде егорьевских, а знатные и богатые дети генералов и министров.

Отец уехал в Измаил, а мы с матушкой в Москву, где остановились у ее двоюродной сестры, дочери того самого священника в Борове, у которого меня так поразило "апельсиновое дерево", — Аделины Александровны Ходобай. Муж ее, Юрий Юрьевич Ходобай, тоже угрорус, давно уже был преподавателем латинского языка в лицее и автором первых в России и единственных тогда учебников, приносивших ему изрядный доход, на который он около того времени купил имение Титово, на границе Алексинского уезда Тульской губернии и Лихвинского — Калужской. Незадолго до нашего приезда он вышел из лицея, переведясь в третью гимназию на Лубянке, где ему была обещана казенная квартира, но пока он все еще продолжал жить на Чудовской улице, в трех минутах ходьбы от лицея.

Этот третий мой приезд в Москву мне особенно памятен, ибо был богат впечатлениями. В то время здесь была Всероссийская промышленная выставка, занимавшая все огромное пространство Ходынского поля. Конечно, матушка повела меня туда. Уже издали выставка поражала видом своих нарядных, как мне казалось, пестро разукрашенных зданий, павильонов, вышек, а вблизи было так много невиданного и замечательного, что я растерялся, не зная куда идти и что смотреть. Но по "Ниве" я уже знал, что на выставке должен быть большой художественный отдел, на котором собраны все лучшие картины знаменитых художников, появившиеся за последнюю четверть века, то есть примерно с 1850-х годов. Все выдающиеся произведения русских художников, находившиеся в Эрмитаже, Академии художеств, во дворцах, у великих князей, у частных владельцев и прежде всего у П. М. Третьякова, были свезены сюда и выставлены в больших залах с верхним светом.

Легко себе представить, что я пережил здесь в этой бесконечной анфиладе зал, встречая на каждом шагу знаменитейшие картины прославленных художников, давно знакомые мне по "Ниве", неоднократно мною срисованные с гравюр Серякова или Матюшина, или Пуца, или самого Паннемакера. Особенно запомнились: "Княжна Тараканова" Флавицкого, "Бурлаки" и "Протодиакон" Репина, "Стрелецкая казнь" Сурикова, "Последняя весна" Клодта, "Боярин в опале" Чистякова, самаркандские картины и "Панихида по убитым" Верещагина, "Рожь" Шишкина, "Оттепель" Васильева, "Березовая роща" Куинджи; из портретов — "Погодин" Перова и "Боткин", с сигарой в руке, Крамского.

Я несколько раз был на выставке, почти не заходя в другие отделы, куда заглядывал лишь для того, чтобы посмотреть на знаменитого Н. Н. Каразина, сидевшего обычно где-нибудь перед киоском с товарами и рисовавшего его в свой огромный альбом. Его всем известная голова с длинной бородой издали бросалась в глаза в толпе посетителей.

Так как большинство известных картин принадлежало Третьякову, то мне впоследствии и в Третьяковской галерее уже все было хорошо знакомо, ибо я изучил на Ходынке его картины так основательно, что мог наизусть раскрашивать гравюры с них.

Матушка оставила меня на попечение своей сестры, взяв с нее слово, что она будет меня брать к себе по воскресным и праздничным дням, после чего уехала в Измаил, наказав мне почаще писать.

III

В КАТКОВСКОМ ЛИЦЕЕ

1882—1889

Первые шаги. Гнет социального неравенства. Воскресные отпуска. Посещение галерей и выставок. Ордынское иконописное училище. Ростовцевские номера. Д. А. Щербиновский. Собрания С. М. Третьякова и Д. П. Боткина. В. В. Попов. Товарищи по лицею. Братья Щукины. Копирование. Пейзажи и портреты. М. Н. Катков. Семья Тастевен. Гувернеры-французы. В. В. Назаревский. К. Н. Станишев. В. А. Грингмут. Греческие уроки. "Царь Эдип". В. И. Ельцинский. Кн. Орлов и мосьё Пюжен. Русские классики и литературные опыты. Поездки в Егорьевск. Петушиные бои. Рукопашные бои. Ю. Ю. Ходобай и Титово. Измаил. В. П. Семечкин. Портреты и пейзажи. Любительские спектакли. Сборы в Петербург.

Как я уехал в лицей, кому на руки меня здесь сдали и как происходила вся эта, надо думать, сложная процедура, решительно не помню. Не помню даже, мать ли меня повела в лицей или, за ее отъездом, тетка. Из этого я заключаю, что был слишком взволнован длительной подготовкой отца в Киеве и советами и наставлениями Юрия Юрьевича, как вести себя с начальством и товарищами. Я был словно в угаре и ожидал самого ужасного. Меня трясло, как в лихорадке. Я уверен, что многие на моем месте заревели бы в таком состоянии на весь лицей, но я никогда не плакал — по словам матери, даже в самом раннем детстве, — и у меня только подкашивались колени и шумело в ушах.

Не помню, как я очутился в пансионе второго и третьего классов среди своих новых товарищей. На мне было надето мое лучшее, новенькое платьице — куртка и штаны, сшитые матушкой, но я сразу почувствовал, что среди всех этих нарядно разодетых мальчиков я был замухрышкой. В этом я убедился уже на следующий день, когда утром, во время умывания, я заметил у некоторых из них особое тонкое белье и никогда мною не виданные кожаные туалетные принадлежности, а днем во время прогулки — красивые замысловатого покроя пальто, элегантные шляпы и фуражки.

Мне очень нравились простые картузы, какие носили мальчики-крестьяне, с которыми я в Егорьевске играл в бабки. Я давно уже мечтал завести себе такой же картузик и долго уламывал отца купить мне его. Сначала он ни за что не хотел, но я не отставал, и ему пришлось уступить. Картуз был куплен в Киеве, и я с гордостью носил его в лицее. Я не подозревал тогда, сколько горя он мне принесет.

Когда мы отправились на первую прогулку, весь класс при виде злополучного картуза принялся хохотать надо мной. В картузе, да еще в плохеньком пальтишке вид у меня был, вероятно, достаточно пролетарский среди этих барчуков. У меня еще не было клички, которую, как водится, полагалось иметь каждому школьнику, и мне ее тут же дали: Прикащик, через несколько дней сокращенное в Кащик. Зачинщиком и автором клички был В. А. Нелидов, сын

русского посла в Константинополе, впоследствии ближайший сотрудник Теляковского по управлению Московскими императорскими театрами, муж О. В. Гзовской. Он вовсе не был ни особенно заносчивым, ни злым, но от природы был наделен смешливостью и любил всякие озорства. За свое бесчестие я ненавидел его от всей души, но обнаруживать этого не смел; он был классом старше, выше ростом и много сильнее меня. Мы встретились снова только в 1910-х годах и весело вспоминали о моем картузе.

Но картуз был только началом моих дальнейших злоключений. Они проистекали главным образом из нашего материального неравенства. Все мальчики имели свои личные деньги, присылавшиеся им ежемесячно родными из дальних имений или приносившиеся после каждого воскресного отпуска теми, чьи родные жили в Москве. Не все имели в своем распоряжении одинаково много — были мальчики побогаче, были менее богатые, но бедных не было: никто ни в чем не нуждался, мог покупать любые лакомства и сколько угодно, покупать дорогие безделушки и предметы роскоши, и все это в лучшем английском магазине.

Под праздник, по вечерам после всенощной, те, кто не имели в Москве родных и вынуждены были оставаться в лицее, посылали дядьку за лакомствами. Приносили зернистую и паюсную икру, какие-то необыкновенные сорта рыб, колбас, ветчины, заморские сыры, шоколад, дорогие конфеты и фрукты. У меня редко водились деньги, а если и случалось, то такие ничтожные, что тягаться с товарищами я не мог. Только к Рождеству да к Пасхе, бывало, пришлет отец рубля три или пять. Посылать и такую ничтожную сумму было ему, видимо, нелегко, ибо при скудном жалованье он был вечно в долгах. Случалось, старший брат Бела неожиданно — и всегда кстати — пришлет денежный пакет с венгерской маркой и десятью гульденами внутри. Брат Владимир также уделял мне что мог из своего грошового бюджета.

Всего этого богатства мне еле хватало на краски, кисти, холст и необходимые туалетные принадлежности. Где уж тут было лакомиться. А у лицейских барчуков, соривших деньгами на что попало, не было обычая, общепринятого даже в каторжных тюрьмах между разбойниками-убийцами, делиться своим добром с неимущими. Да и "неимущих", кроме меня, не было никого. К тому же унизительно было от сознания чудовищного неравенства. Это неравенство выражалось не только в добротности наших лакомств — я не мог позволить себе ничего иного, кроме мятных пряников и редко халвы, — но и в целом ряде обыденных мелочей. Я не мог давать на чай дядькам и служителям, как делали другие, пользовавшиеся поэтому множеством всяких преимуществ. Даже гувернеры — правда, не все — относились по-разному к богачам и ко мне, а ненавистный мне учитель математики, болгарин К. Н. Станишев, женатый на дочери В. И. Даля и ставший после смерти Каткова директором лицея, вечно попрекал меня моим стипендиатством, а когда бывал особенно не в духе, что случалось после жестоких попоек, он при всех называл меня голоштанником и дармоедом. Я ненавидел его налитые кровью глаза, красный нос и брызжущий слюною рот.

Я невыразимо страдал, но ни разу, ни тогда, ни потом, ни словом не намекнул об этом отцу и матери. Они уснули вечным сном, так и не узнав, сколько жестоких, мучительных часов, дней и недель пережил я в этом хваленом и прославленном заведении, основанном для того, чтобы воспитывать в его стенах верных слуг царевых.

Единственное, что мне оставалось, — бежать по субботам из лицея. Суббота и канун праздника были самыми счастливыми днями. На первых порах меня брала тетка Ходобай, относившаяся ко мне очень сердечно. Правда, я целыми днями пропадал либо в Третьяковской галерее, либо по выставкам, которых было по меньшей мере три в году: Передвижная — главная и наиболее интересная, Периодическая — в Обществе любителей художеств и Ученическая — в Училище живописи, ваяния и зодчества. Но бывали и эпизодические выставки, из которых в разные годы наиболее сильное впечатление произвели на меня выставки картины "Ночь на Днепре" Куинджи, картины Семирадского "Шопен, играющий у кн. Радзивилла" и позднее его же картины "Фрина".

В свободное от выставок время я ходил к тем из своих товарищей, с которыми был в дружбе, ходил иногда в театр на деньги, которыми меня снабжала тетка, причем особенно наслаждался постановками Лентовского в театре "Скоморох" — "Разбойник Чуркин" по Пастухову и "Путешествие вокруг света" по Жюлю Верну.

Когда из Киева приехал в 1884 году брат Владимир, поступивший в Московский университет, он стал брать меня к себе, а когда он куда-нибудь уезжал, ко мне заходил и брал меня его товарищ, студент-юрист Павел Иванович Новгородцев, будущий профессор-философ. В 1888 году брат надолго уехал в Париж продолжать свои занятия по международному праву, и я ходил то к Новгородцеву, то к Ключаревым, моим давним знакомым по Егорьевску.

Евгения Васильевна Ключарева, по первому мужу Ростовцева, приходилась родственницей Покровским и одно время ведала хозяйственной частью Иконописного училища, находившегося при церкви Всех скорбящих на Ордынке. Узнав, что там живут и пишут не простые иконописцы, а настоящие художники, я, вскоре после поступления в лицей, зашел туда в одно из воскресений. Это посещение доставило мне огромную радость. Кроме скучных, нисколько меня не интересовавших святых с нимбами — заказных работ для разных приходских церквей, — я увидел в мастерской художника Колесова начатую им небольшую картину, изображавшую крестьянского мальчика с птичьим гнездом в руках. Мне казалось, что голова мальчика, уже оконченная, прямо бесподобна по выражению и жизненности красок, а проложенные только руки был верхом совершенства в смысле мастерства кисти и смелости мазков. Тогда я в этом уже несколько разбирался, и мастерство в живописи, высота техники меня неизменно покоряли.

Насколько я был заворожен этим этюдом, писанным прямо с натуры, с тут же стоявшего мальчика, я заключаю из того, что до сих пор помню, кажется, каждый мазок на холсте, несмотря на то что с тех пор прошло свыше пятидесяти лет. Правда, я после того не раз еще ходил к Колесову и часами любовался его этюдом, отчего он еще лучше запомнился.

Другой товарищ Колесова по училищу был Шпортун, писавший большие портреты. Оба они были учениками Зарянки, манеру которого Шпортун усвоил до такой степени, что некоторые из его портретов все принимали за зарянковские.

Алексей Петрович Ключарев заведовал всем Иконописным училищем. Добрейшей души человек, веселый малый, прекрасный рассказчик и незаменимый собутыльник, он был всеобщим любимцем и душой ордынской компании. Евгения Васильевна, незадолго до того овдовевшая и имевшая дочь Лиду, чуть

постарше меня, вскоре ушла из училища и открыла меблированные комнаты в доме Шаблыкина, на углу Газетного переулка и Тверской. Они долго существовали, пользовались хорошей репутацией и так и назывались Ростовцевскими номерами. Это название сохранилось за ними и после того, как хозяйка продала их новому владельцу, сама же вышла замуж за Ключарева и переехала к нему в Дельвиговское железнодорожное училище, на Мещанской, куда он, после закрытия Иконописного училища в конце 1880-х годов, перешел на должность инспектора. Его соблазнила прекрасная квартира в деревянном особняке на берегу пруда, который я столько раз писал, бывая здесь по праздникам и гостя иногда подолгу, особенно на рождественские или пасхальные каникулы.

Моему отцу пришлось просить у лицейского начальства специального разрешения на право брать меня к себе Новгородцеву и Ключареву.

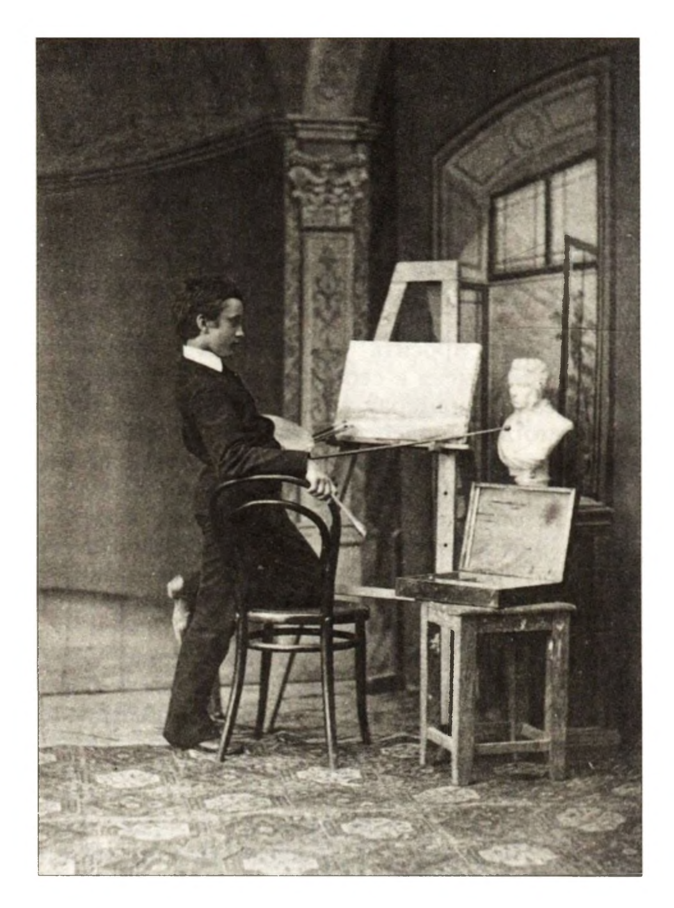
У брата в Ростовцевских номерах я отдыхал от своих лицейских мытарств. У него были две категории университетских товарищей — будущие ученые и профессора, составлявшие основное ядро его друзей, и небольшая группа полубогемного, "легкого" студенчества. Последние были главным образом славяне — болгары, сербы, черногорцы, любившие побалагурить, пображничать и подтрунить над вечными мировыми проблемами серьезных посетителей Ростовцевских номеров, их радикальным настроением, воздержанием от спиртных напитков и курения, бесконечными разговорами на философские и политические темы, корпением над книгами.

Ближе всех к брату был П. И. Новгородцев. От них обоих я скоро узнал много таких вещей, о каких никогда раньше не слыхал. У них видал и читал такие книги, за находку которых меня мигом исключили бы из лицея. О Каткове вся эта компания была совсем иного мнения, чем дедушка, отец и мать. Если бы они слышали, как костили этого "мракобеса со Страстного бульвара" юноши, ходившие в лютые морозы в летних пальто, с пледами на плечах, питавшиеся в кухмистерских по пятиалтынному за обед, если урок бывал без обеда, зачитывавшиеся Герценом и Чернышевским и ходившие в театр только на идейные драмы — на галерку, за двугривенный.

Новгородцев и брат давали уроки детям сенатора Ф. М. Дмитриева, жившего в Петербурге. В Москве его два сына и две дочери жили и воспитывались у сестры его Екатерины Михайловны Пельт, бездетной и давно уже овдовевшей. Меня как-то повели туда, чего мне очень не хотелось, так как я был уверен, что встречу там нечто, напоминающее худшие стороны моих лицейских товарищей. По счастью я ошибся: патриархальная московская семья произвела на меня самое отрадное впечатление, и я после того часто там бывал, а в свои университетские годы с нею очень сблизился.

Конечно, здесь было не так свободно и легко, как в Ростовцевских номерах и особенно у Ключаревых на Мещанской. Надо было следить за собой, отвечать впопад, слушать, когда говорят, и самому не лезть со своими разговорами, но было приятно; мне оказывали внимание, угощали, были любезны, интересовались моими занятиями живописью, — и все это просто, искренно и сердечно.

Но там, в Газетном и на Мещанской, было все-таки другое, там я чувствовал себя не в гостях, а у себя дома. Там был все свой народ, с которым можно было делиться всеми своими обидами, отводя с ними душу.



Игорь Грабарь у мольберта.
Фотография. Измаил. 1880

Среди членов серьезной группы студентов-юристов, собиравшихся у брата и интересовавшихся вопросами науки и литературы, был один, исключительно меня привлекавший, ибо он уже тогда едва ли не более был художником, чем юристом, — Дмитрий Анфимович Щербиновский. Я скоро с ним сблизился, и эта близость, перешедшая затем в дружбу, имела решающее значение в моей дальнейшей судьбе. Я и раньше был уверен, что стану художником, но постоянное общение с Щербиновским и встречи с теми художниками, которые к нему заходили, бесповоротно решили мой жизненный путь.

Чаще всего у Щербиновского бывал А. Е. Архипов, который жил с ним в одних и тех же номерах, носивших название "Петергоф" и занимавших все огромное здание на углу Воздвиженки и Моховой, принадлежащее сейчас ВЦИКу. С Щербиновским мы нередко захаживали к Архипычу, как его звали в шутку, и эти посещения мне особенно памятны. Я впервые был в мастерской художника, у которого в то время уже две картины висели в Третьяковской

галерее — "Пьяница" и "Слепой старик", а на мольберте была уже новая — "Посещение больной", вскоре также купленная Третьяковым. Правда, настоящей мастерской у него не было, как и вообще их не было тогда и в заводе в Москве: он просто снимал небольшой номер, в котором целыми днями работал, если бывал в Москве, а не у себя на родине, в рязанской деревне.

Я знал тогда от учеников Училища живописи, что пьяница на третьяковской картине — не кто иной, как его отец и что вся картина писана с натуры в его деревне. В то время я жадно ловил где мог все сведения о художниках вообще, а знаменитых в особенности: что и где сказал Поленов, как сострил Прянишников, — эти пересказы, анекдоты, прибаутки, наверное наполовину выдуманные, были для меня любезнее и милее самых увлекательных "Всадников без головы" и "Следопытов".

Кроме Архипова я встречал у Щербиновского С. В. Иванова, нашумевшего небольшой картиной "У острога", выставленной им на Ученической выставке и сразу купленной за колоссальную по тому времени для ученика сумму в сто рублей. Иванов жил в тех же номерах. Через несколько лет он снова выдвинулся картиной "Переселенцы", приобретенной Третьяковым.

Раза два заходил к нему сам В. Д. Поленов смотреть этюды, привезенные "Митенькой" из родного Петровска Саратовской губернии. Поленов был самым популярным художником Москвы 80-х годов, прославившись своим "Заросшим прудом", родоначальником всех левитановских и послелевитановских прудов, и снискав всероссийскую популярность "Московским двориком" Третьяковской галереи, вечно там копировавшимся. Поленов был приглашен профессором в Училище живописи, в классы которого он первый внес вкус к французской живописной культуре. Свой человек в богатых купеческих гостиных, сам женатый на дочери крупного московского коммерсанта, он покровительствовал художественной молодежи, вечно открывая новые, необычайные таланты. Так был открыт им Константин Коровин, выпестованный бесспорно Поленовым, так открыл он и "Митеньку" Щербиновского.

Он посылал своих учеников смотреть французов и испанцев к С. М. Третьякову, брату Павла Михайловича, основателя галереи, бывшему тогда Московским городским головой и имевшему уже в своем особняке на Пречистенском бульваре то блестящее собрание картин западноевропейских мастеров, которое он позднее передал в Третьяковскую галерею и которое оттуда перешло в Музей изобразительных искусств. Он посылал их и к другому знаменитому московскому собирателю — Д. П. Боткину, у которого были также первоклассные картины: Фортуни, Мадраццо, Месонье, Александра Иванова и известная "Ночь на Днепре" Куинджи.

По его запискам швейцары и лакеи Третьякова и Боткина пропускали посетителей-учеников в засаленных, запачканных красками куртках, в грязных сапогах без галош. Осанистые и важные, точно министры, они презрительно смотрели на этих бедняков, после которых приходилось все утро выколачивать пыль из ковров.

При помощи Щербиновского, ставшего через Коровина любимцем Поленова, мне не раз удавалось попадать в оба эти замечательные собрания. А Щербиновский был в настоящей моде, и с ним одно время носились, как с вундеркиндом. Он был вхож во все дома, где культивировалось искусство, и был общим баловнем. Огромного роста, умный, начитанный и остроумный, он был

такой же "художник-универсант", как и сам Поленов, тоже окончивший университет. Большинство тогдашних художников было малограмотно, и из москвичей, после Поленова, только пейзажист А. А. Киселев, одна из заметнейших фигур старой художественной Москвы, окончил университет. Пример Щербиновского заставил меня уже в средних классах лицея твердо решиться идти после окончания гимназического курса в университет.

Большую часть своих воскресных и праздничных дней я проводил либо в Третьяковской галерее и этих двух частных собраниях, либо у Щербиновского и у других художников. В утренние часы я ходил в "Общество любителей художеств", где в помещении на углу Малой Дмитровки и проезда Страстного монастыря были организованы воскресные классы рисования. Преподавателями здесь были Владимир Васильевич Попов и Владимир Дмитриевич Сухов. Последний не оказал на меня сколько-нибудь заметного влияния, ограничиваясь только необходимыми корректурами. Впоследствии он был заведующим реставрационной мастерской Музея изобразительных искусств — должность, в которой он и умер в 1933 году. Но первый играл в моей лицейской жизни столь существенную роль и я считал себя столь многим обязанным ему, что не могу не остановиться на нем подробнее.

Попов был преподавателем рисования и черчения в лицее цесаревича Николая, моим вторым после И. М. Шевченко учителем рисования. В первую же неделю моего поступления в лицей он пришел на урок рисования. Маленького роста, с большой окладистой русой бородой, чуть тронутой проседью, и зачесанными назад густыми длинными волосами, с крупным мясистым носом, оседланным во время рисования трясущимся пенсне со шнурком, он сразу произвел на всех нас самое приятное впечатление. Он был добр, никогда не сердился и внимательно относился ко всякому проявлению художественных наклонностей среди учеников. Его любили и не озорничали в классе, как на всех второстепенных уроках, только терпимых в школе. Ко мне он относился с исключительной нежностью и отдавал много своего очень занятого времени.

Перед уроком надо было достать из особой "художественной комнаты" необходимые для урока материалы. Безмолвным согласием всего класса я был выдвинут на роль подручного Владимира Васильевича и оставался в ней во все время пребывания в лицее. Фактически я стал хозяином художественной комнаты, вскоре перерыл весь валявшийся в ней в беспорядке хлам и привел его в порядок. На первых же шагах я сделал ряд утешительных открытий: из разных углов, из-за шкафов, гипсовых бюстов и масок я извлек с десяток холстов, на прекрасных подрамках, квадратных и овальных, с живописью, частью законченной, частью только проложенной. Большей частью это были работы прежних учеников, брошенные или забытые ими, но были и оригиналы, с которых копировали лицеисты, бравшие частные платные уроки у Попова.

В числе этих холстов один особенно остановил мое внимание — отлично проложенный портрет наследника Александра Александровича с бакенбардами и пробритым подбородком. На вопрос, чья эта прекрасная работа, Попов спросил меня, что я нахожу хорошего в этой "нашлепке" — слово, впервые мною услышанное. Я объяснил, что мне нравится "мастеровитость". "Ну, молодец, — сказал он, потрепав меня по плечу, — это последняя работа моего предшественника, только что умершего преподавателя рисования Нерадовского".

Нерадовский был отцом музейного деятеля П. И. Нерадовского, брат которого после смерти отца был принят стипендиатом в лицей и был классом моложе меня.

В первые же дни выяснилось, что кроме меня в нашем классе есть еще один ученик, занимающийся живописью, Щукин Иван Иванович, сын коммерсанта Ивана Васильевича Щукина, младший брат известных впоследствии собирателей Петра Ивановича, Сергея Ивановича и Дмитрия Ивановича Щукиных.

Иван Васильевич был старым другом К. Т. Солдатенкова, знаменитого издателя и владельца картинной галереи, пожертвованной им впоследствии в Румянцевский музей. Он старался дать детям хорошее образование и организовал в доме целый штат гувернеров, воспитателей и преподавателей. Дети постоянно бывали в галерее Солдатенкова, у обоих братьев Третьяковых, у Боткина и разбирались в искусстве. Когда я познакомился с Иваном Ивановичем, он был старше меня года на два. Особенно импонировала мне безапелляционность его отзывов: тот — безграмотен, этот — бездарность, третий — пошляк. Я принимал все на веру и только удивлялся ошеломлявшей меня осведомленности. Щукин знал не только всех русских художников, но и французских, немецких, английских, испанских и передавал о них подробности, которые я готов был выслушивать целыми днями.

Но самое для меня ценное было то, что он приносил мне тюбики масляных красок, которых у меня вовсе не было или они только что вышли. Он видел, что у меня было мало возможностей пополнять истощавшиеся запасы художественных принадлежностей, и делился со мной своими, достававшимися ему столь легко.

Должен заметить, что с приходящими учениками — а Щукин был приходящий — я чувствовал себя несравненно лучше, да и сами они были лучше, чем пансионеры: не дразнили, не чванились, были человечнее и проще. С Щукиным до самой его трагической кончины у меня сохранились дружеские отношения, не нарушенные даже и в дни нашей свирепой журнальной полемики в 1900 году. Сам он брал уроки у пейзажиста А. А. Киселева, этюды которого приносил мне для копирования.

Щукин много читал по-русски, по-французски, по-немецки, давал и мне интересовавшие меня книги. Подобно мне, он ни в какой мере не разделял мнения своего отца о величии Каткова и постоянно язвил на его счет, повторяя слышанное где-то на стороне, но, конечно, не дома, где все было по старинке и где Каткова называли не иначе как по имени и отчеству.

Иван Васильевич был упрям и не любил никаких перемен в своих привычках, как не любил их и друг его Козьма Терентьевич. У обоих стариков были в Большом театре свои постоянные два кресла рядом, покупавшиеся ежедневно, круглый год, ибо абонементов тогда не было. Ходили они в театр редко, но не желали, чтобы кто-нибудь другой сидел на их местах. Во время коронации Александра III, в 1883 году, в Большом театре был парадный спектакль, на который, в числе других представителей именитого купечества, получили приглашение и Щукин с Солдатенковым. Приехав в театр, они, ничтоже сумняшеся, направились к своим местам и уселись. Между тем оказалось, что оба их кресла были предназначены для каких-то свитских генералов, и стариков просили уйти. Они с возмущением отказались, и, только когда начал разыгрываться скандал, оба демонстративно удалились, не пожелав воспольсь-

зоваться отведенными им другими креслами, хотя последние и были неподалеку от их собственных.

Изрядная доля упрямства и чудачества Ивана Васильевича перешла к Петру Ивановичу и Сергею Ивановичу. К Дмитрию Ивановичу и самому культурному из всех Ивану Ивановичу перешло только чудачество. Все они не прочь были пококетничать своей необыденностью, своеобразием вкусов и некоторой анархичностью мировоззрения.

Чудаковатее всех был, бесспорно, Петр Иванович, потративший немало денег, упорства и энергии на то, чтобы добиться чина действительного статского советника и титула "превосходительство". Этот титул дался ему лишь ценою пожертвования всего огромного собрания старины Историческому музею. Получив титул и в придачу ему полагающийся ассортимент крестов и звезд, Петр Иванович почти не выходил из мундира. Собственно, мундира ему не полагалось, но он и слышать не хотел, чтобы за такое щедрое пожертвование не дали мундира, почему пришлось долго измышлять и комбинировать, пока наконец не придумали какое-то захудалое ведомство, к которому его и пристегнули, дав таким образом столь вожделенный мундир. Но тут уж пошла настоящая мания: Петр Иванович то и дело начал в мундире и при орденах разъезжать по таким местам, куда в мундирах ездить не принято. Имея собственных лошадей, он ездил на извозчиках, неистово его титуловавших и дежуривших у ворот. Он ездил в баню в том же мундире при орденах, и банщики хорошо знали, как сорвать на чай с толстенького старичка в мундире.

Собирателем он был в высшей степени некультурным и сумбурным. Ему привозили архивные материалы возами, привозили комиссионеры, подкупавшие архивистов разных учреждений, которые не могли жить на свое грошовое жалованье. Сколько раз мне впоследствии приходилось наталкиваться на сотни вырванных из дел страниц, которые я вслед за тем находил, роясь в бесчисленных щукинских корзинах и сундуках.

Щукин собирал все без всякой системы, и собранное продолжало пребывать в состоянии хаоса. Он собирал древние русские паникадила, святцы, ткани, резьбу, медь, олово, кость, иконы, скульптуру — без разбору, хорошо ли, худо ли. Он в этом и не разбирался, скупая оптом, большими партиями.

Наряду с древнерусскими вещами он покупал предметы, рукописи, книги, рисунки и картины XVIII и начала XIX века на всякий случай — пусть лежат, авось кому-нибудь пригодятся. Хороших картин ему не несли, зная, что за них лучше заплатят в других местах. Главным образом это были бесконечные копии с копий царских и чиновничьих портретов. Среди всего этого ужасающего хлама не могло не просочиться и настоящих жемчужин в виде ценных рукописей, предметов, рисунков, архитектурных проектов и т. п. Они действительно были, но едва ли более чем в количестве одного-двух процентов. Нигде не было так мучительно работать над архивными документами, как в подвалах хором Петра Ивановича в Грузинах, в чудовищной пыли и паутине. Рыться приходилось наудачу, на авось.

Никак не вязалось со всем этим ужасающим хламом неплохое собрание французских художников новейшего времени — импрессионистов и постимпрессионистов, помещавшееся не в музее, во дворе, а в жилом особняке, выходившем на улицу и выстроенном в одном и том же ложнорусском стиле. Собрание это было целиком составлено братом Иваном Ивановичем.

Чудачество Сергея Ивановича заключалось также в его собирательстве, в котором, наряду с естественной для психологии коллекционера жилкой спортивного увлечения, была и бесспорная примесь озорства: старое французское épater les bourgeois — ошеломлять буржуа. Надо было видеть, с каким чувством удовлетворения и радости Сергей Иванович потирал руки, слушая, как приглашенные им на вечер его закадычные приятели и сторонние гости хохотали над уродствами Пикассо, чтобы понять, что стимулы и природа этого собирательства были далеки от движущих пружин собирательства П. М. Третьякова.

Третий брат, Дмитрий Иванович, был также собирателем, специализировавшимся исключительно на старых западноевропейских мастерах. Собрания трех братьев не повторяли, таким образом, одно другого, что произошло, несомненно, неслучайно, не без расчета на разграничение и углубление специальностей: никто не хотел повторять брата, начавшего собирать раньше.

Дмитрий Иванович также был не без чудачеств в жизни и собирательстве. Из трех старших братьев он был самый приятный и единственный не зараженный снобизмом. Был добр, незлобив, скромен и даже робок — прямо божья коровка. Преувеличенно деликатный, он едва ли кого-либо в жизни обидел не только словом, но и помыслом. Но он был зато наименее одарен и все свои знания почерпал главным образом из книг. Ни у кого не было такого собрания драгоценных увражей по искусству, как у Дмитрия Ивановича. Во время революции он кормился исключительно тем, что выручал от их продажи. Так как он не унаследовал от отца, подобно брату Сергею, коммерческой жилки, то продавал все это бестолково, за гроши, причем его постоянно обманывали всяких мастей спекулянты.

Из книг нельзя научиться понимать искусство, а тем более коллекционировать, поэтому во всем его собирательстве была изрядная доля дилетантизма и сумбурности, меньшая, чем в собирательстве Петра Ивановича, начетчика совсем слабого, но все же достаточная, чтобы обеспечить этому собранию ранг второго сорта. Несмотря на отдельные прекрасные вещи, общий уровень коллекции был невысок, и ее не хотелось смотреть в пятый и десятый раз. Глаз Дмитрия Ивановича был также невысокого калибра, поэтому он, с одной стороны, покупал картины, которые приходилось уже через неделю выкидывать, а с другой — прозевывал шедевры. Один такой случай получил печальную известность на всю Европу, почему и может быть здесь рассказан, тем более что рисует знания, собирательский нюх и нравы всех московских горе-коллекционеров.

Дело было в конце 1890-х годов, когда я был за границей, и историю эту узнал по возвращении в Россию от петербургских собирателей, бывших всегда более культурными и даровитыми, чем их московские конкуренты. Ибо конкуренция между Петербургом и Москвой была жестокая, причем петербуржцы с антикварного товара, привозившегося раза два в год из-за границы, снимали обычно сливки, да еще за полцены, предоставляя лопоухим москвичам платить за остатки вдвое дороже. Антикварам был расчет ездить в Петербург для закупки товара на москвичей.

Антиквар Кокурин достал где-то довольно большую картину, размером более метра вышины и около метра ширины. Картина была голландской школы, с явно фальшивой подписью Терборх. Непонятный аллегорический

сюжет в реалистическом натюрмортном окружении не давал никаких нитей для установления действительного автора произведения. Картина висела около года в окне кокуринского магазина в Леонтьевском переулке. Как ни сватал ее Кокурин Щукину и Остроухову, те только отмахивались. Наконец Остроухов соблазнился, ибо Кокурин был подлинной сиреной и умел взять покупателя.

Подержав вещь с полгода, он перепродал ее Дмитрию Ивановичу, у которого она висела что-то около года, пока до того не набила ему оскомину, что ее пришлось снять. В ближайшую поездку в Берлин он захватил картину с собой в числе других обреченных на ликвидацию и, вернувшись в Москву, с радостью сообщил Остроухову, что тот прогадал: картина, купленная у Кокурина за триста рублей, продана им в Берлине на комиссии у антиквара за тысячу марок, следовательно, он не только ничего не потерял, но еще двести рублей нажил, почти оплатив поездку.

Не прошло и нескольких месяцев, как Дмитрий Иванович, получавший все специальные антикварные журналы, прочел в одном из них несколько строк, надолго отравивших жизнь ему, Остроухову и всем московским знатокам-простофилям: "Директор картинной галереи в Гааге доктор Бредиус только что купил в комиссионном магазине в Берлине произведение великого Вермера Делфтского "Аллегорическое изображение веры", снабженное явно подделанной подписью Терборха, под которой удалось найти подлинную подпись Вермера. Картина оценивается знатоками в 400 000 марок".

Об этой неприятной историйке тщеславный и надменный Остроухов не любил вспоминать, выходя из себя, когда кто-нибудь из приятелей пытался о ней напомнить. Добродушный Щукин, напротив того, охотно и весело о ней рассказывал, от души смеясь над тем, как опростоволосилась вся коллекционерская Москва.

Последним из братьев стал собирать Иван Иванович. Что ему оставалось собирать? Старший брат собирал всякую всячину, второй — современных французов, третий — старых западных мастеров. Можно было еще собирать новых русских художников, но он так глубоко презирал все русское, и новое и старое, но особенно новое, что на это он ни за что не пошел бы. Пришлось поневоле собирать старых западных мастеров, но уж конечно не "каких-нибудь голландцев", как Дмитрий Иванович, а только что вошедших в моду испанцев. Знакомство с художником Сулоага, большим знатоком испанцев и собственником одной из лучших в мире коллекций произведений этих мастеров, и поездка вместе с ним и скульптором Роденом по Испании помогли ему составить довольно видное собрание, в котором были такие первоклассные вещи, как кающаяся Магдалина Греко и святой в рост Сурбарана, из сюиты святых, из которых две картины находятся в Эрмитаже.

Чудаковатость младшего Щукина заключалась в погоне за оригинальностью. Он ненавидел Москву и переселился навсегда в Париж, который обожал. Он был единственным из братьев, любившим жизнь и ее радости и умевшим их смаковать. Но Париж требует денег. Щукин завел себе дорогую парижанку, которой надо было обставить роскошную квартиру, которой нужны были еженедельно новые платья, только от Ворта, Дусе или Пакена, и камни, камни без конца.

Все дела фирмы "И. В. Щукин с сыновьями" вел единолично Сергей Иванович, которого знатоки коммерческих дел называли "министром коммерции". Все выбирали понемногу свои части из общего дела, и Сергей Иванович

постепенно превратился в главного хозяина и владельца. Иван Иванович ухитрился выкачать свою долю до конца, и, когда в 1907 году очутился без копейки в лапах ростовщиков, он умолял спасти его от неизбежной гибели, посылая одну телеграмму за другой. Сергей Иванович был неумолим и наотрез отказался ему помочь. Несчастный принял цианистый калий. После его смерти состоялся аукцион его испанской коллекции, не покрывший и четверти долгов.

В Париже Щукин был центром русской колонии профессоров, журналистов, художников. На его журфиксах неизменными завсегдатаями были М. М. Ковалевский, иезуитский патер историк Пирлинг, нововременский сотрудник Скальковский, Василий Немирович-Данченко, П. Д. Боборыкин и всяк, кто приезжал из России и чем-нибудь выделялся из среднего уровня. Но это была все же не та среда, к которой Щукина тянуло, перед которой он преклонялся, которой искал и которой гордился. Искал он только общества больших французов. Роден, Дега, Ренуар, Одилон Редон, Теодор Дюре, Гюисманс, Дюран-Рюэль — вот к кому его тянуло и видеть кого у себя ему было дороже, чем принимать всех нудных россиян.

Сам Щукин был умен, талантлив, остроумен и язвителен, но не глубок. Во всех его высказываниях, мыслях и характеристиках чувствовалась боязнь не показаться банальным. Отсюда фейерверки парадоксов, злых острот, при отсутствии настоящей злобы. В сущности он ничего не любил, кроме хорошей жизни, собирая картины только как украшение этой жизни и как одно из средств заставить о себе говорить. Он был величайшим циником и считал себя анархистом.

Уже в лицее в нем были заметны в зародыше все эти черты, развивавшиеся на моих глазах и превращавшие 15-летнего мальчика в распутника и прожигателя жизни. Этим он несказанно импонировал мне, и в сравнении с ним я чувствовал себя младенцем и глупышом, стыдясь своей отсталости.

Кроме Щукина в одном классе с нами был еще один "художник" — А. А. Шелашников, сын помещицы Бугурусланского уезда, покинувшей деревню для Москвы, чтобы воспитать сына. Не очень богатая, недавно овдовевшая, мать его сняла квартиру в небольшом деревянном доме на Остоженке, неподалеку от лицея, и я часто бывал у них по воскресеньям, пользуясь возможностью писать с натуры голову натурщика. Шелашникова пригласила для уроков живописи ученика Училища живописи, ваяния и зодчества некоего Телятникова, человека малоодаренного, но, по сравнению с нами, кое-что умевшего. Я с наслаждением писал с натуры "портрет", стараясь взять у своего нового учителя все, что он был в силах нам дать.

Через два года к нам присоединился еще один "художник", В. Н. Писарев, сын генерала, жившего на пенсию и имевшего небольшое именьице под Серпуховом, на Оке. Родители его жили в Москве, и он, как и Шелашников, был приходящим. Оба были добрые и хорошие ребята, и мы очень дружили. Особенно дружил я с Писаревым. Что сталось с Шелашниковым — мне неизвестно.

Наконец, классом старше нас был еще четвертый художник, Хрущев, бравший уроки живописи у Попова. Заметив, что я постоянно присутствую при этих уроках и что мне очень хочется самому пописать вместе с ним, Владимир Васильевич предложил мне взять мольберт и холст и работать вместе. Я тоже взялся за копирование этюда Киселева, принесенного мне Щукиным. После

этого я копировал этюды ученика Попова и Киселева, Ярцева, данные мне Поповым, потом этюд Шишкина и чью-то женскую головку, довольно хорошо написанную, хотя и робкую по технике. Так как оригиналов я больше не мог достать, а пропускать драгоценных уроков мне не хотелось, то я купил по полтиннику в подворотне на Кузнецком мосту две олеографии с картин Клевера "Вид на острове Наргене" и "Зимний вечер", которые и копировал. Там же я купил этюд старика еврея, писанный никому тогда не известным Серовым, за три рубля, который и скопировал.

Владимир Васильевич относился ко мне с трогательным вниманием и, хотя я был бесплатным учеником, тратил много времени, давая ценные указания. От некоторых из рекомендованных им приемов уже в скором времени пришлось отказаться. Так, я отказался от разглаживания облаков при помощи флейца, от подмалевок жженой сьеной и перестал выщипывать из кистей полосками щетину, с целью получения особого зубчатого типа кистей для передачи листвы. Но он мне очень помог в рисунке и в начатках техники масляной живописи. Теперь, много лет спустя, я не могу забыть, как он посылал меня посмотреть "Боярыню Морозову" на Передвижной. "Хорошенько посмотрите, как написан снег под санями и в колеях, — говорил он. — Там все цвета радуги, а отойдешь — снег-то белый. Вот как надо писать!" Этой именно чисто живописной стороны картины Сурикова тогда никто не понимал, и его восторг от живописи снега в ней свидетельствует о чуткости Попова.

Я скоро так навострился копировать, что мои копии нельзя было отличить от оригиналов даже со стороны технической, отчего я еще более затосковал по работе с натуры. У меня было четыре возможности работать с натуры в стенах лицея: писать из окон, писать портреты окружающих, ставить себе натюрморты и сочинять сцены из жизни и быта лицея, списывая детали с натуры. Все это я и делал. Из огромных окон восточной стороны открывался чудесный вид на Москву, с Кремлем на заднем плане и живописными деревьями лицейского парка на переднем. Из окон южного фасада были видны Воробьевы горы, Нескучный сад, с красивыми зданиями дворца, Голицынской и Градской больниц, с Москвой-рекой на первом плане. Я без конца все это писал, раздаривая товарищам на память маленькие холстики с видами Москвы.

Я писал и портреты своих одноклассников, а также портреты дядек и служителей. Особенно удавались мне последние, старики усачи, бородачи и бакенбардисты: молодые лица были труднее и хотя все выходили похожими, но не было той свободы и легкости, с которыми писались пожилые и особенно седые люди. Лучше всех удался служитель по прозвищу Карась. С белой щетиной волос, с выпученными зелеными глазами он действительно напоминал карася. Но был он умен и остер. Мне на всю жизнь запомнилось одно его пожелание, высказанное мне с лукавой усмешкой во время портретного сеанса: "Научитесь так писать, чтобы с одного почерка двенадцать апостолов выходило!"

Не помню, кто у меня выпросил тогда этот этюд, производивший фурор, но, кажется, кто-то из гувернеров или преподавателей, хотевших во что бы то ни стало показать его Каткову. Говорили, что Карася ему действительно показали, и это похоже на правду, так как вскоре же после этого я был позван в его кабинет и удостоился лично от него получить лестный заказ: придумать и нарисовать форму для лицеистов, которую тогда предполагалось ввести. Мы окончили лицей еще без формы.

Я сочинил рисунок в типе формы Царскосельского лицея, как мне и было заказано Катковым, с треуголкой и шпагой, но треуголку и шпагу не утвердили. Утвержденный Александром III мой рисунок Катков мне потом показывал, вызвал меня опять "пред свои ясные очи".

Очи у него были, впрочем, весьма неясные: какие-то бесцветные, белесые, неопределенные. Цвет лица он имел также бесцветный — бледно-желто-серый, и такого же серого цвета были редкие волосы и жидкая бородка. Когда, вскоре после моего поступления, нам сказали, что на урок французского языка придет сам Михаил Никифорович, что было невероятной редкостью, я, не бывавший еще в Ростовцевских номерах и все еще находившийся под влиянием рассказов отца о необыкновенной силе Каткова, который "сильнее иных министров", ждал появления человека огромного роста, мускулистого, — косая сажень в плечах. Как же я был разочарован, увидавши вместо того хилую, тщедушную фигурку и услыхав его слабый голос. Кроме Карася я писал еще дядьку Гусева и дядьку Алексея, этюды с которых у меня сохранились. Из портретов товарищей уцелели Головачевский, впоследствии получивший некоторую известность в качестве поэта, и М. С. Щегляев, сын управляющего Мальцевскими заводами, наследовавший после смерти отца его должность.

Я писал и несложные натюрморты, имевшие также успех.

Слава моя росла не по дням, а по часам не только на лицейской территории, но и за пределами ее, почему я отважился просить гувернера нашего класса, француза мосье Тастевена, мне позировать. Мы его очень любили, он был вежлив и приветлив, никого не наказывал, был страстным театралом и сам прекрасно пел. Тембр его голоса, высокого тенора, был необычайно приятен и нежен, из той породы, которая носит название tenor di grazia — редкостный по красоте звука. Я сам пел в нашем лицейском церковном хоре альтом, а после перелома голоса — тенором, считался лучшим певчим и исполнял все знаменитые соло "херувимских" и "тебе поем" Бортнянского, Турчанинова, Ломакина e tutti quanti, почему особенно любил и ценил мастерское пение Тастевена. Он это также ценил и отвечал мне взаимностью, ни разу не попрекнув меня за всю лицейскую жизнь моим злосчастным стипендиатством и бедностью. Он постоянно выступал на лицейских музыкальных вечерах и имел неизменный успех. Каждый, кто издали слышал его обаятельный голос и умелую фразировку, рисовал его себе в виде стройного красавца, прекрасно сложенного, с грудью колесом и бывал несказанно разочарован, видя перед собой маленького, почти карликового сложения человечка. Только голова его была недурна, с французским горбоносым профилем, черными волосами и бородой a la Boulanger, какую носил популярный французский генерал, кандидат в диктаторы, бесславно кончивший жизнь самоубийством на кладбище.

Я воспользовался большим овальным холстом на подрамке, давно валявшимся в художественной кладовой и явно кем-то брошенным, и написал в несколько сеансов портрет Тастевена в профиль, по пояс. Он вышел чрезвычайно похож. Весь лицей сбежался смотреть на него, и потом все еще долго приходили им любоваться. Успех был головокружительный. Видя, что сам Тастевен очень доволен, а жена его была прямо счастлива, я подарил портрет ему. Какова же была моя радость, когда через несколько дней он принес и подарил мне великолепный увраж in quarto, в кожаном переплете, с гелиогравюрами последнего Парижского салона. Я без конца его рассматривал, изучив в конце концов наизусть мельчайшие детали всех картин.

По тому времени картины были страшно знамениты, но теперь об их авторах забыл весь свет: Буланже — однофамилец генерала, Рафаэль Коллен и много других в таком же роде, среди которых даже Бугро сверкал ярким пламенем. Увы, прошел после этого год, и я к ним остыл, ни один из них меня больше не волновал, так как я видел уже лучших, действительно великих французских мастеров в собрании С. М. Третьякова: салонное искусство кануло для меня в вечность.

Тастевен не ограничился этим подарком, а сводил меня несколько раз в оперу Мамонтова, где тогда пели Мазини, Сигрид Арнольдсон, позднее Таманьо, Антонио и Франческо д'Андраде и Девойод. От счастья у меня дух захватывало. Так, как пел Мазини, не пел после него уже никто, не исключая и Карузо. Самый звук его голоса, феноменальное искусство, с которым он им владел, легкость, небрежность, отсутствие каких бы то ни было усилий или тревоги за верхнее до диез были потрясающими и незабываемыми. И если бы не Тастевен, я не слыхал бы его в эпоху расцвета.

Тастевену было нетрудно сделать мне подарок: его два брата служили у французского книгопродавца Готье, имевшего магазин на Кузнецком мосту. Оба они так много сделали для его книжного и издательского дела, что они, особенно старший из них, были почти хозяевами магазина, который Готье впоследствии передал в их полную собственность. Став хозяевами дела, они пригласили к себе и брата Эдмонда, который ушел из лицея. Но все это было уже после того, как я окончил здесь учение и поступил в университет.

Братья были сыновьями французского солдата, застрявшего в России после Севастопольской кампании. Он служил в лицее с его основания в качестве гувернера и уже значительно позднее устроил туда и сына Эдмонда. Я еще застал в 1882 году старика, прозванного Носорогом. Прозвище было метким. Действительно, было нечто носорожье в его шершавой, плотной и, казалось, толстой коже красного лица, особенно в сморщенной багровой шее, и еще более в его огромном горбатом носу, похожем на рог. У него были седые, смазанные фиксатуаром и торчавшие штопором усы, середина которых закрывалась богатырским носом. Когда его толстые, выпяченные губы шевелились, острая, тоже нафабренная эспаньолка смешно ездила во все стороны.

Перед приходом учителя он стоял, вытянувшись у дверей класса и, завидя его издали, зычным голосом, заглушавшим гомон всех тридцати мальчиков, произносил загадочные для нас слова: "Avoran!" Этот возглас мы принимали за незнакомое французское слово, отвечающее нашему "смирно!", и только много лет спустя, вспоминая о Носороге, я неожиданно для себя открыл, что это означало: "à vos rangs!" — "по вашим местам!"

Носорог, простой солдат, был, конечно, не очень учен и едва ли прочел на своем веку более десятка книг, но сыновья были образованны и культурны. Сравнительно больше сведений имел другой гувернер-француз, мосье Булье, которого в младших классах просто обожали за веселые рассказы. Еще ниже ростом Эдмонда Тастевена, он, благодаря непропорционально большой голове и крупным чертам лица, но особенно благодаря длиннейшей, по пояс, бороде, сильно посеребренной сединой, производил впечатление настоящего карлика. Неглупый и себе на уме, он отличался неистощимой фантазией и рассказывал про себя истории не хуже барона Мюнхгаузена, чем и снискал обожание малышей. Но и старшие дети слушали с удовольствием увлекательные повест-

вования его богатой приключениями, но, конечно, сплошь выдуманной жизни. Хохот обычно стоял невероятный, все надрывали животы.

Обычно он начинал так: "Quand j'étais encore de grande taille" — "когда я еще был высокого роста". Все заранее бывали готовы к этому вступлению, но оно каждый раз казалось новым и имело оглушительный успех. Он рассказывал, что только на днях был на вышке Румянцевского музея. "Было чудное ясное утро. Воздух был до того чист и прозрачен, что я невооруженным глазом различал не только месяц, но и звезды. Вдали на горизонте что-то белело и синело. Что бы это могло быть? Я взглянул в свою подзорную трубу, подарок Наполеона I, и едва поверил своим глазам: передо мною открывалась роскошная панорама Алжира! Да, да, Алжира, — я сразу узнал его мраморные береговые укрепления и синее Средиземное море!"

Восторгам не было конца. Никто не верил, но это было так забавно, что слышен был визг от упоения рассказом.

— А по какому поводу подарил вам великий Наполеон подзорную трубу? — спросит, бывало, кто-нибудь из старших воспитанников.

— В битве при Ватерлоо — был ответ. — Дело было так. Несметные полчища врагов обступали нас со всех сторон. Император делал вид, что не замечает их. Генералы были в тревоге, а он, как всегда, спокоен. И только в последнюю минуту он делает величественный жест и из-под земли вырастают гренадеры — один, другой, десятый, сотый, целые полки и дивизии вернейших солдат, готовых отдать жизнь за любимого императора. Оказалось, что они были скрыты в глубоких траншеях, приготовленных заранее и тянувшихся на десятки километров. Для врагов это было так неожиданно, что они обратились в бегство. Но мы не дали им убежать: всех уложили на месте. Однако и нам пришлось нелегко, — у нас также все были перебиты. После окончательной победы Наполеон стал выкликать своих генералов. "Маршал Ней!" — "Убит, государь". "Маршар Мюрат!" — "Убит, государь!" И так все, до последнего. И вдруг я слышу: "Мосье Булье!" — "Здесь, государь!" Я оставался один. Тогда император передал мне свою собственную подзорную трубу.

— Но как же, мосье Булье, это могло случиться при Ватерлоо, когда битва при Ватерлоо закончилась поражением Наполеона? — раздается среди тишины голос старшего воспитанника.

— Это не то Ватерлоо. На этом победил Наполеон! — слышится безапелляционная реплика мосье Булье.

Постоянное общение и беседы с французами помогли нам с легкостью усвоить разговорную речь. Я овладел французским языком настолько, что говорил почти без затруднения и при чтении никогда не заглядывал в словари. Французский язык, как и немецкий, преподавался еще, кроме того, в классах. Немецкий давался мне также без труда, так как я знал и помнил его с детства: бабушка всегда разговаривала со своими сестрами по-немецки, если только не было в доме дедушки.

День наш в лицее был распределен следующим образом. Мы спали в общих дортуарах, в которых всю ночь ходил, не смея присесть, дежурный с заводными контрольными часами на шее, не дававший разговаривать и озорничать. Будили нас по звонку, и мы одевались и шли умываться, после чего отправлялись вниз, в столовую, пить горячее молоко с булками. Покончив с этим, мы поднимались на второй этаж, в церковь, на общую молитву всех восьми классов и затем расходились по классам.

В 12 часов был горячий завтрак, который получали и все приходящие ученики, затем снова шли в классы, потом обедали, около часу гуляли или играли в саду в лапту, часа два отдыхали и вечером в своих пансионах готовили заданные уроки под наблюдением и руководством специальных туторов. Выпив опять молока, ложились спать. Так проходили день за днем, пока не наступали суббота или канун праздника, когда нас, имевших родных, брали по домам, или пока не приходили каникулы, когда большая часть живущих разъезжалась.

Состав преподавателей был подобран в полном соответствии с катковской политической установкой, и если тем не менее не все они были махрово-черносотенны, то их присутствия попросту недоглядели. Самым главным мракобесом был Владимир Владимирович Назаревский, преподаватель истории, впоследствии председатель Московского цензурного комитета, прославившийся своим изуверством. Ученики презирали его, не столько, впрочем, за черносотенность, потому что в его формулировке она вызывала только смех, сколько за неимоверную глупость и тупость. Он был, действительно, непроходимо глуп, и его глупостью ловко пользовались ученики, не успевшие выучить урока. А он требовал точного повторения всех анекдотов Иловайского и не выносил критического к ним отношения. Не знающий урока воспитанник заводил обычно одну и ту же канитель, спрашивая с деланно наивным видом: "Владимир Владимирович, а какая разница между западным абсолютизмом и русским самодержавием? Ведь это же одно и то же?"

Этого бывало достаточно, чтобы пол-урока ушло на разъяснение столь преступного для лицеиста непонимания основ русского самодержавного строя. Назаревский, человек огромного роста, тучный и желтолицый, сразу багровел и начинал неистово заикаться. Он был заикой и каждую фразу начинал со слов: "Того... этого... как его... к... к... как вы смеете такие вещи говорить? Узнал бы про это Михаил Никифорович! Храбров, объясните Сибирскому разницу". Или: "Гольденвейзер, пристыдите Головина". Князь Сибирский и брат председателя второй Государственной думы П. А. Головин были с ленцой.

Мы с Гольденвейзером были лучшими учениками и оба были стипендиатами, он — приходящим, я — живущим. Отец Н. Б. Гольденвейзера состоял сотрудником "Московских ведомостей", и Катков принял в лицей его сына. Его младший брат, Александр Борисович, пианист, был тогда на положении вундеркинда. Оба мы постигли искусство водить за нос Назаревского для пользы недочитавших урока и на потеху всему классу. Урок спешно дочитывался, а класс сердечно веселился. Один только Назаревский не замечал, что он является посмешищем всех тридцати озорников. А мы с Гольденвейзером, знавшие историю не по Иловайскому, а по настоящим книгам, заливались соловьями, развивая и даже углубляя катковские мысли. Я никогда не мог понять, как умный Катков мог держать у себя такого явного кретина, не умевшего и в сотый раз разгадать нашего выигрышного трюка.

Другой черносотенный педагог был упоминавшийся уже мной Константин Николаевич Станишев, болгарин, человек образованный и небездарный, окончивший филологический и математический факультеты, но беспросветный алкоголик, которого даже мы, воспитанники, когда он стал уже директором лицея, не раз видали непристойно пьяным, однажды даже свалившимся в ка-

наву. Невоздержанный, вспыльчивый, он орал на ученика, плохо соображавшего у доски. Этих вызовов к доске я боялся пуще всего, трясясь от страха и теряя последние остатки сообразительности. Тут-то и приходилось выслушивать от него перед всем классом попреки в дармоедстве и эпитеты, среди которых слова "идиот", "болван", "осел" были еще самыми нежными.

Он — ни дать ни взять — был похож на стрельца в профиль на левой стороне суриковской картины "Утро стрелецкой казни", только был не рыжий, а черный.

Правда, на уроках математики никак нельзя было развивать политической пропаганды, поэтому его черносотенство оставалось для нас холостым зарядом.

Третий черносотенец был известный в свое время Владимир Андреевич Грингмут, позднее, после смерти Станишева, — директор лицея (1894—1896 гг.), а с 1897 года — редактор-издатель "Московских ведомостей". Черносотенство его расцвело, впрочем, только во время директорства и главным образом за годы редактирования газеты. Тогда именно он принял с гордостью самое наименование "черносотенца", ничуть не стыдясь его и даже выпустив в свет сочиненное им "Наставление истинному черносотенцу". В мои же ученические годы он был всецело захвачен своими педагогическими и филологическими идеями. И надо сказать, что педагогом он был совершенно исключительным.

На редкость одаренный, прекрасно владевший пятью-шестью европейскими языками, отличный филолог, неплохой археолог и начитанный историк, он умел заражать класс жаждой знаний, и его уроки не были похожи на обычные гимназические уроки. Вообще это были не уроки, а нечто другое, им изобретенное, чрезвычайно увлекательное и забавное.

Грингмут преподавал греческий язык. На что, кажется, сухой предмет, и вот из этого предмета он сумел сделать занимательные филологические упражнения, этот предмет он превращал, при переходах из класса в класс, то в историю Греции — не по Иловайскому, — то в историю эллинской литературы, то, в восьмом классе, — в историю эллинской философии. Когда я кончил восемь классов лицея и поступил в университет, то на первом курсе знал уже по философии то, что проходили на третьем, так как Грингмут умел зажигать соревнование и подвигать на углубленное чтение.

Он совсем вывел из классной практики так называемые extemporalia — переводы с русского на греческий. У каждого из нас была своя греческая фамилия, по которой мы и вызывались. Гольденвейзер назывался "Хрюсософос" — золотой мудрец; я, тогда еще Храбров, носил фамилию "Алкимос" — храбрый, и т. д. Мы с Гольденвейзером говорили бегло и без запинки.

Обычно к латинскому и греческому языкам у учеников классических гимназий бывало отвращение. Лицей не составлял исключения, но исключением был для греческого языка класс Грингмута. Я прямо пристрастился к "божественной эллинской речи" и очень огорчен был, когда впоследствии оказалось, что наше тогдашнее произношение было не совсем правильное. Страсть с греческого я перенес на латинский, который также знал хорошо. Выяснившиеся позднее неправильности и в его произношении были для меня еще более огорчительными: вместо Цезарь надо было произносить Кэсар, вместо Цицеро — Кикеро и т. д. Я считался первым учеником по языкам и действительно обожал стройность и логичность конструкции фраз, лаконичность

оборотов, выразительность глагольных форм, звучность речи. Мне доставляло настоящее наслаждение построить латинскую фразу по Титу Ливию и дать вариант по Цезарю и Цицерону или построить греческую фразу по Ксенофонту с вариантами из Геродота и Софокла.

Мы говорили только по-гречески, русский язык на уроках Грингмута был вообще изгнан. В седьмом классе мы почти исключительно занимались эллинским стихосложением и вообще эллинской литературой, разучивая "Эдипа" Софокла, который был поставлен в лицее на сцене, специально устроенной в большом зале. Я играл Антигону.

Отвращение к классическим языкам обычно в школах вызывалось двумя различными причинами, нисколько не связанными одна с другой. Первая лежит в общей конституции интеллекта, в первонаклонностях данного лица: если в школьном возрасте есть тяготение к математике, к интересам и забавам, близким к точным дисциплинам, то можно заранее сказать, что все дисциплины гуманитарного порядка не будут волновать учащегося или даже будут ему чужды; и обратно — если легко даются языки, литература, история и школьник не только не тяготится ими, а охотно с ними возится, можно быть уверенным, что его конституция — гуманитарного порядка и точные науки его мало трогают. Моя конституция — явно гуманитарная.

Но была в классической гимназии и другая причина, вызывавшая отвращение к древним языкам, — бездарность, бездушность и скука преподавания, объясняемая в значительной степени массовой выпиской "латинян" и "греков" из славянских стран Австро-Венгрии, особенно из Чехии. Создатель классической гимназии, гр. Д. А. Толстой, хотел разом убить двух зайцев: дать русской школе хороших филологов и одновременно расположить славян к России. Из этого ничего путного не получилось, так как чехи не умели приспосабливаться к своим русским ученикам, плохо осиливали русский язык и, нещадно его коверкая, являлись только посмешищем класса, не будучи в состоянии внушить к себе хотя бы некоторую долю уважения. Над кем смеются, того не любят. Чехов не любили, а с ними не выносили преподававшихся ими языков.

В лицее был до меня только один чех, вернее словак, Черный, автор популярных греческих учебников, но он перешел в третью гимназию одновременно с Ходобаем. Лицейский учитель музыки, чех Грабанек, в счет не идет. Прекрасный музыкант, он дивно играл на рояле, вызывая во мне зависть к счастливцам — его ученикам, которым родители могли оплачивать его частные уроки. Он был штатным преподавателем. Никогда не забуду томительных часов, когда, дожидаясь опоздавшего брата, я среди пансионного безмолвия слушал бесконечные гаммы и экзерсисы учеников. До сих пор гаммы вызывают у меня, по ассоциации, томящую тоску и сосание под ложечкой.

Гораздо живее чешской классической педагогики была педагогика лицейских стипендиатов, вернувшихся из лейпцигского филологического семинария, куда они были посланы Катковым для усовершенствования. При мне их было трое: С. И. Любомудров, А. Г. Новосильцев и И. С. Страхов, ставшие нашими туторами. Приятнее всех был Страхов, бывший потом директором одной из московских гимназий, а во время революции служивший в Музее изящных искусств. Его любили за мягкость и спокойствие. Он никогда не раздражался, не бранился, только, бывало, густо покраснеет и молчит. Любомудров скоро получил назначение директором гимназии в Ригу, а Новосильцев оставался

в лицее до самой смерти — до 1917 года. Он был неплохой человек, но из рук вон плохой педагог, совершенно не умевший заинтересовать своим предметом.

Из преподавателей старших классов среди других особенно выделялся датчанин Георгий Иванович Тор-Ланге, высокий, худой, лысый, с маленькой круглой бородкой. Он преподавал греческий язык, был со всеми изысканно вежлив и, как говорили, писал стихи на родном языке. Он любил живопись, имел несколько хороших картин и выказывал неизменно интерес к моим работам по живописи. Разыскав меня позднее в Петербурге, захаживал ко мне, купил у меня однажды пейзажный этюд и даже заказал картину на мой сюжет. Думаю, что он делал это с целью помочь мне несколько материально, видя, что мне нелегко жилось в первые годы моего студенчества. Он имел очень доброе сердце, а женитьба на племяннице Победоносцева, располагавшей некоторыми средствами, облегчала ему возможность время от времени приходить тому или другому на помощь. Много лет спустя я узнал, что он считается у себя на родине значительным поэтом и пользуется популярностью. Он умер во время революции где-то в России, которую страстно любил, считая ее своей второй родиной.

Интересными были уроки зоологии, которую преподавал молодой приват-доцент Московского университета Н. Л. Гондатти. Читал он несколько вычурно, нараспев, но давал много сведений. Помню, я очень удивился, когда лет двадцать спустя узнал из газет, что он уже стал иркутским генерал-губернатором. Это превращение для меня и до сих пор непонятно. Когда он уехал из Москвы в сибирскую экспедицию, его сменил В. А. Вагнер, впоследствии профессор Петербургского университета.

Заметной фигурой в лицее был наш врач, профессор В. И. Ельцинский, памятный мне как по скарлатине, которой я долго болел, так еще более по своему собранию картин. Приятель и собутыльник В. Е. Маковского, он имел пять или шесть его небольших картинок, очень меня притягивавших в первые лицейские годы. Я просил Ельцинского дать мне одну из них скопировать, но он отказал мне в этом. Не видав никогда в жизни типов Маковского, я не мог ему подражать, но, не считая возможным ограничиваться одними портретами и натюрмортами, решился попробовать свои силы в жанре из знакомой мне школьной жизни. Я написал Карася, задремавшего на скамейке в лицейском коридоре, и группу подкравшихся к нему школьников, из которых один запускает ему "гусара" в нос. Мы все ходили в серых куртках, не дававших никаких живописных пятен, поэтому я переписал все куртки на гимназические мундирчики, игравшие яркими красками, да уж заодно и Карася одел в форму швейцара.

В таком роде я написал несколько картинок, но чувствовал, что все они выходят неизмеримо хуже портретов и этюдов с натуры, ибо все писаны "от себя". Элементы этой отсебятины я вскоре стал замечать и на картинах Маковского, которые мне понемногу разонравились. Когда слава о моих портретах дошла до Ельцинского и он их увидел, он предложил взять у него любую картину Маковского для копирования. Под разными предлогами я уклонился от этого: к Владимиру Маковскому я потерял уже вкус.

К младшим лицейским пансионерам обычно прикомандировывался так называемый "старший воспитанник", избиравшийся из числа лучших учеников выпускного класса, отделявшийся от своего класса и получавший отдельную

комнату в пансионе младших воспитанников второго или третьего классов. Иногда старших воспитанников бывало и двое — один в пансионе приготовительного и 1-го классов, другой в пансионе 2-го и 3-го. На их обязанности лежало чтение детям вслух "опробованных" книг, исторических повестей и романов, рассказов из хрестоматии и т. п.

Кроме этих старших воспитанников, так сказать, по праву, — лучших учеников выпускного класса, — были на правах старших и ученики 7-го или даже 6-го класса, по приказу Каткова. Это были сыновья самых влиятельных людей того времени, в покровительстве которых нуждался Катков. Тут уж не справлялись об успехах этих незаконных старших воспитанников, обычно самых отъявленных оболтусов, открыто глумившихся над преподавательским персоналом. Больше всех позволял себе в этом смысле князь Орлов, окончательно распустившийся и державший себя таким хамом, что с ним решительно не было сладу.

Помню, какое негодование вызвал у всех нас один его поступок. У нас был в пятом или шестом классе французский гувернер мосье Пюжен. Хотя ученики, всегда любящие коверкать иностранные фамилии на русский лад, и перекрестили его в Пижона, но к нему вовсе не было дурного или презрительного отношения. Орлов, разозлившийся на него за что-то, стал его ругать последними словами, грозя отхлестать плеткой, бывшей у него в руках, если он тотчас же не снимет ему сапоги. И Иосиф Иванович, как звали Пюжена, вынужден был сапоги снять. Мало того, после этого случая Орлов, как только ему хотелось сорвать на ком-нибудь свою злобу, кричал на весь пансион:

— Эй, Иосиф, иди снимать сапоги!

У меня клокотало в груди и темнело в глазах. Я однажды не выдержал и спросил Иосифа Ивановича, как он может так унижаться перед этим негодяем?

— А разве вы хотите, чтобы я подвергся участи мосьё Кросса? — спросил он меня.

Кросс был уволен Катковым за какой-то конфликт с одним из барчуков-башибузуков. Этого эпизода я не имел сил рассказать моим родителям.

Когда я был во втором классе, к нам прикомандировали старшим воспитанником первого ученика восьмого класса Мишу Бардыгина, сына егорьевского фабриканта, бывшего после Клопова городским головой, — Н. М. Бардыгина. Последний сначала ни за что не хотел, чтобы его сын после четвертого класса прогимназии продолжал образование, находя, что торговать можно и неученому, и только по настоянию моего отца, дававшего ему частные уроки, Мишу отдали в лицей.

Нам казалось очень забавным, что его звали совершенно так же, как Каткова: Михаил Никифорович. Он нам нравился и ласковым характером, и умением с чувством читать. Затаив дыхание, мы слушали повесть о Юрии Милославском, а затем о князе Серебряном. После того как он окончил лицей, я его никогда более не видал, хотя знал, что он удесятерил богатство отца и был одной из крупнейших фигур московского коммерческого мира до революции.

Чтение вслух Бардыгина разбудило страсть к чтению, временно потухшую после Егорьевска и дней "Бедной Лизы". Я принялся неистово читать, глотая книгу за книгой, пока не была перечитана вся наша пансионная библиотека. Постепенно перечитал всего Пушкина, Гоголя, Тургенева, Достоевского и Тол-

стого — те тома, которые не были изъяты лицейской цензурой. Единственный доступный нам журнал, "Русский вестник", того же Каткова, был также прочитан в беллетристической части от доски до доски, и уж без цензуры. Чего недоставало в лицее, я добывал через Щукина, брата Новгородцева.

Постоянное чтение навело на мысль попытать и свои силы в литературе. Переходя из класса в класс, от "Милославского" к "Серебряному", от "Серебряного" к "Войне и миру", от "Войны и мира" к "Братьям Карамазовым" и получая одновременно стопки французских книг от Тастевена, где были и Бальзак, и Теофиль Готье, и Флобер, а под конец Золя и Мопассан, я менял и свой литературный жанр, и свои вкусы, подражая всем переменным властителям моих дум. Каждый раз, начиная писать повесть или рассказ, я сжигал только что перед тем написанную, которую находил детски-наивной и неумелой. В восьмом классе я уже не писал "серьезных" повестей, с "идейкой", а перешел на юмористику и шуточный жанр. Покидая лицей с аттестатом зрелости в кармане и золотой медалью, я увез с собой целую тетрадь небольших литературных безделок, которые вскоре с охотой разобрали петербургские и московские юмористические журналы. В то же время я очень зачитывался рассказами "Антоши Чехонте" в "Будильнике" и "Осколках", высоко расценивая его литературное дарование, но, конечно, не подозревая, что их автор станет когда-нибудь вровень с Тургеневым.

Каждое лето, на Рождество и на Пасху, я уезжал из лицея. Это было столь же необходимо для моих занятий живописью, для посещения картинных галерей и выставок, сколько и для того, чтобы уйти из угнетавшего и унижавшего чувство достоинства окружения. Отец не мог оплачивать дальний проезд в Измаил для каких-нибудь десяти дней пребывания в родной семье, но на летние приезды он сколачивал необходимые 20—30 рублей в оба конца. Ездил я только в третьем классе, но и это выходило не по карману. Кое-что присылал иногда старший брат из-за границы, кое-что перепадало от других родственников, бывавших проездом в Москве, и я мог маневрировать, выкраивая на краски и холст, на булку с колбасой, на билеты. Случалось ездить и "зайцем", под скамейкой, особенно на короткие расстояния, как в Егорьевск.

В Егорьевске я бывал чаще всего, два раза в год почти наверное. Бывало думаешь, как бы только туда добраться, а на обратную дорогу Елизавета Алексеевна всегда уж сунет в руку целковый-другой, да даст пирожков, конфет, мятных пряников. В Егорьевске я чувствовал себя так хорошо, как нигде. Там не было около меня ни одного важного человека, ни одного неприветливого взгляда, и был он для меня каким-то целительным санаторием. Здесь и работалось как-то особенно хорошо. Кого только я тут не переписал! Писал, конечно, и попа Ивана. Одна его голова, относящаяся к 1885—1886 годам, сохранилась у меня до сих пор. Слабая по технике, она, как говорили, да и сам я помню, была очень схожа с оригиналом. "Сходственно!" — говорил сам изображенный, разглядывая портретик в кулак.

В то время Иван Яковлевич уже завел участок земли в деревеньке Сидоровке, верстах в 12 от города, где построил дом. Мы ездили туда, и там я также писал этюды из окна — зимние мотивы.

Летом 1888 года мы ездили с Елизаветой Алексеевной на ее родину, в Струпну Зарайского уезда, на реке Осетре, где ее отец был священником, а также в Макшеево Егорьевского уезда, где был священником отец Ивана

Яковлевича. Позднее я не раз бывал еще и в Струпне, и в Макшееве, и в Сидоровке.

Несмотря на то что в Егорьевске уже до моего приезда туда, следовательно в 1870-х годах, существовала огромная Хлудовская фабрика и было несколько менее значительных других мануфактуристов, город жил той же патриархальной жизнью, как полвека назад. В 1882 году жителей было 5501 — цифра даже по тому времени не слишком внушительная. Все жили обособленными группами: дворяне отдельно, чиновники тоже отдельно, в своем кругу — купечество, духовенство, мещане. Все знали всех. Так, весь город знал цирюльника Петра Васильевича, или попросту Петрушку, хотя ему было уже под шестьдесят. Жил он на самом конце, за городским садом. Парикмахерских вообще не было, брились только чиновники, да и то больше сами, дома, пробривая подбородки. Стриглись также дома, а посылали за цирюльником только тогда, когда была надобность ставить пиявки или банки. А Петр Васильевич был мастер на эти дела, да и вообще на все дела. Недаром у него усадьба была не хуже, чем у иного мелкопоместного помещика, а дом, на каменном фундаменте, крытый железом, был сверху донизу набит всяким добром.

В этом доме происходили знаменитые петушиные бои, славившиеся на весь уезд. В 1888 году, будучи уже в восьмом классе, я попал на такой бой, получив разрешение, дававшееся хозяином только верным людям: бои были запрещены. К цирюльнику съехался люд из дальних концов уезда: набралось человек тридцать, все больше купцы. В огромном сарае устроили круг, наподобие циркового, передние сидели, задние стояли, а в третьем ряду вскочили на табуретки и ящики. Бои происходили в несколько смен. Азарт петухов передавался зрителям, ставившим на бойцов совершенно так, как ставят на скачках. Крупные бумажки переходили из рук в руки, летали по воздуху, падали на землю. А петухи все бились, пока не падали замертво, и "отработавшую пару" не сменяли свежей. Я сам был заражен общим азартом, от волнения дрожал всем телом и стучал зубами, мысленно ставя то на одного, то на другого петуха.

На другой день я писал уже портрет Петра Васильевича, большого толстого мужика, вечно небритого, как и полагается цирюльнику, с седой жесткой щетиной на щеках и подбородке и большими усами, свисавшими над ртом. Портрет видел и одобрил весь город. "Сходственно", — в сотый раз повторял Иван Яковлевич, нацеливаясь на него кулачком.

Но самое потрясающее зрелище, свидетелем которого мне довелось быть в Егорьевске, развернулось за городом и кладбищем, в чистом поле. Я был еще мал, в первых классах. После уроков старшие гимназисты стали собираться кучками и о чем-то шептаться. Пронырливые из малышей скоро пронюхали, что к вечеру готовится бой, не помню уж, каких двух сторон, не то двух ближайших подгородних деревень, не то двух соседних концов города. Встали две стенки, человек по полтораста, если не более, и началась рукопашная. То сближаясь, то расходясь, то двигаясь вместе слившейся плотной массой вперед и назад, люди дичали и зверели, оглашая воздух нечеловеческим ревом. Из строя то и дело выбывали, людская толща редела: кого уводили замертво, кто сам еле ползал по мокрой земле, истекая кровью от выбитых зубов, кто валялся без памяти под ногами осатаневшей, потерявшей человеческий образ толпы.

Игорь Храбров (Грабарь).
Фотография. Москва. 1888

Не знаю, как я добежал домой, и не знаю, чем все это кончилось, но помню, что я всю ночь не мог заснуть и утром боялся выйти на двор. На другой день говорили, что были убитые, а раненых и не перечесть.

Позднее мне казалось, что в тот памятный день я был какими-то чарами злого духа перенесен в Русь XVII века.

Кроме Егорьевска я ездил в лицейские годы еще к Ходобаям, в их Титово, вернее, к тетушке Аделине Александровне, так как Юрия Юрьевича уже не было в живых. Он умер около 1885 года. Любя тетушку, я не любил его. Одно время он так пристрастился к пиву, что часто хмелел, особенно в компании с преподавателем 3-й же гимназии П. А. Виноградовым, бывшим одновременно и нашим учителем русского языка. Это случалось по вечерам. Как ни уговаривала его тетка не пить больше, он не унимался, продолжая откупоривать бутылку за бутылкой, пока не пьянел. Виноградов был, видимо, крепче и толь-

ко дремал. Как сейчас помню его огромную фигуру с кудластой головой и пепельно-рыжей бородой, развалившуюся в кресле у стола гостиной, куда оба перебирались из столовой после попойки. Юрий Юрьевич стоял, пошатываясь, у изразцовой печки и с азартом читал мне витиеватые наставления. Он ежеминутно поминал Михаила Никифоровича, ставя мне на вид, что я неблагодарен и не ценю его, истинного благодетеля моего и моих родителей. Так продолжалось час-другой, пока у меня не смыкались от усталости глаза и тетушка не уводила меня спать. Я не раз слышал ее возмущенный голос: "Хоть при ребенке-то постыдились бы!"

Мне было там невыносимо тяжко и нудно, почему я смотрел на квартиру Ходобаев только как на свой постоялый двор, с которого тотчас же бежал в места более любезные.

После смерти мужа Аделина Александровна сама стала управлять имением и умела неплохо хозяйничать.

Титово было куплено у Милютиных что-то очень дешево, с переводом банковского долга. Всего было несколько сот десятин пахотной земли и леса, прекрасный старинный дом первой половины XIX века, с каменным низом и деревянным верхом, с красивой колоннадой в сторону парка. Были липовые аллеи, великолепный фруктовый сад и оранжереи, в которых выращивались персики и ананасы. Тетушка относилась ко мне с нежностью и всегда звала приезжать и жить подолгу.

Иногда приезжал сын Борис, ученик Грабанека, хороший пианист, служивший в сенате и имевший сына Жоржа, помоложе меня. Летом они приезжали всей семьей. Тетушка души не чаяла в своем внучке.

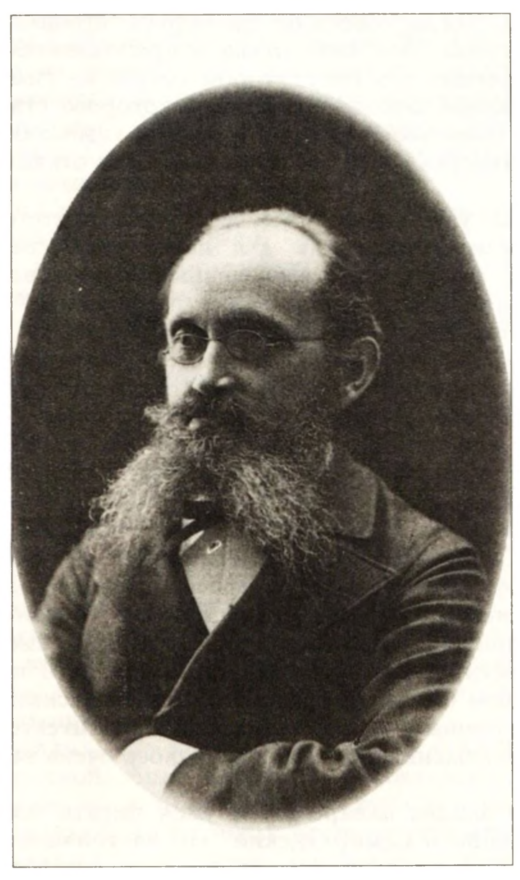
После двух картин Куинджи на сюжет "Березовой рощи"— третьяковской и терещенковской — пошла мода на березу. Я в Титове тоже писал березовую рощу, стараясь не походить на Куинджи. Это было в 1887 году.

Но в Егорьевск и Титово я ездил главным образом на рождественские и пасхальные каникулы, лето же проводил неизменно у родителей в Измаиле.

Измаил был совсем не похож на Егорьевск. Не только потому, что он был вшестеро больше, имел 30 тысяч жителей, две полные гимназии — мужскую и женскую, — но и потому, что он вообще нисколько не походил на русские города. Да он и не был русским городом. Присоединенный после русско-турецкой войны, то есть до переезда в него моих родителей всего лишь за каких-нибудь пять лет, он почти не имел русского населения, состоявшего большей частью из наехавших сюда чиновников. Его коренные жители были румыны, вернее молдаване, болгары, греки и евреи. Как во всех пограничных и особенно портовых городах, в нем говорили одинаково хорошо или, лучше сказать, — одинаково плохо на всех языках. По-русски говорили хуже, чем в Херсоне, Николаеве, Таганроге — вообще на северном побережье Черного моря.

Большое оживление вносила в жизнь города квартировавшая там бригада пограничной стражи, с ее высшим командным составом, массой офицерства и тысячами солдат.

Вначале отец и мать чувствовали себя в Измаиле хорошо. Первые директора гимназии были приличные люди, без фанаберий и чванства. Отца все любили, почитали, и наш дом был вечно полон гостей. Тогда я еще не знал, что переезд в Измаил и приобретение обстановки заставили отца войти



Э. И. Храбров, отец И. Э. Грабаря.
Фотография. Измаил. 1887. На обороте надпись И. Э. Грабаря:
"Отец мой, Э. И. Храбров, преподаватель новых языков в Измаильской гимназии". 1887

в долги, непомерно возраставшие из года в год. Он был в руках самого лютого измаильского ростовщика, болгарина Шопова, дравшего фантастические проценты. Отцу давно уже было обещано место инспектора гимназии, и он надеялся расплатиться с ростовщиком, но его все время кормили завтраками и на открывавшиеся инспекторские вакансии назначались другие, имевшие солидные протекции.

Особенно стало тяжело, когда после двух-трех порядочных директоров попечитель Одесского учебного округа, бездарный и тупой Сольский, назначил молодого человека, семинариста, недавно окончившего духовную академию, некоего Орлова. Он был заносчив, нагл, корыстен и мстителен. Влияние, которым пользовался в городе отец, и общее к нему расположение не давали покоя новому директору, ставившему ему на вид, что к "подчиненному" относятся с бóльшим уважением, чем к "начальнику". Он не останавливался

перед доносами, и, когда однажды из округа пришла секретная бумага к директору с просьбой дать свой отзыв о преподавателе Храброве, ввиду предстоящего назначения его инспектором одной из гимназий, он написал полный клеветы и злобы донос, содержание которого стало известно только долго спустя после назначения Орлова в другую гимназию. За Орлова ходатайствовали два архиерея, и Сольский не мог им отказать. А долги росли и росли.

Все это я узнал уже только будучи в университете, в лицейские же годы жизнь в Измаиле протекала для меня невозмутимо и весело, хотя отец не всегда мог скрыть свой озабоченный вид, и все в городе, а следовательно, и я органически не выносили противного Орлова. В Измаиле я прежде всего поинтересовался узнать все, что мог, об учителе рисования. Меня постигло горькое разочарование: учитель, Алексей Петрович Петров, красавец, с длинной русой бородой, лет тридцати с чем-нибудь, совсем не занимался живописью и даже не интересовался ею. У него и в заводе не было масляных красок. Не помню, где он учился и учился ли вообще, но о живописи с ним говорить было нельзя. Он любил только карты, еду, выпивку и женщин.

Зато я вскоре обрел то, что искал, в лице городского архитектора Вениамина Павловича Семечкина, сына известного в 1840-х годах петербургского художника-литографа. Окончив Академию художеств по архитектуре во времена Репина, Семечкин постоянно делился со мною своими академическими воспоминаниями, причем немилосердно сочинял. Он смешно картавил, абсолютно не произнося буквы "р", выходившей у него как "рль". На беду в слове, обозначавшем его профессию, которой он несказанно гордился, есть две буквы "р", и он произносил это слово так: "арльхитекторль". При постоянном пользовании излюбленным словом получалось очень забавное курлюканье, смешившее всех.

Но он отлично владел акварелью и умел писать масляными красками, утверждая, что "Рлепин и Семирлядский" его настойчиво уговаривали в Академии перейти с архитектуры на живопись.

Рассказывал же он в таком роде:

"В Академии я считался лучшим рисовальщиком. Особенно хорошо рисовал руки. А рука — это самое трудное, что есть на свете. Многие великие мастера не умели рисовать рук, как, например, Рафаэль, я же рисовал так, что приходили со всей Академии смотреть. Как сейчас помню, вот сижу я, здесь Репин, там Семирадский, подле Айвазовский, тут Бруни, а дальше Брюллов, и все кричат: "Браво Семечкин! Бесподобно нарисовал руки, никому из нас так не нарисовать!"... И так далее, все в том же охотничьем стиле.

У Семечкина, поправлявшего мои этюды с натуры, я научился только одному: рисованию листвы деревьев "партиями". Таких партий листвы на огромной зеленой шапке акации я раньше не умел высматривать в натуре. Семечкин усвоил этот прием в Академии, где он незыблемо держался, передаваясь из поколения в поколение — от Федора Алексеева к Сильвестру Щедрину, от Семена Щедрина к Максиму Воробьеву и даже Александру Иванову.

У меня было еще два соратника по искусству среди измаильцев — ученик старшего класса гимназии грек Папаянаки и пожилой, лысый дилетант, податной инспектор Василий Антипович Зайончевский. Первый приходил ко

мне, и мы вместе рисовали или копировали, второй с утра до вечера просиживал за копированием с олеографий. Так как он был сам себе начальство, то либо вовсе не ходил на службу, либо приходил на час-другой, чтобы бежать домой продолжать копировать очередную олеографию, премию к "Ниве" или "Живописному обозрению". Но копии его выходили столь убогими, что весь город над ними смеялся. Сам же он был горд и даже жертвовал в измаильский костел те из них, которые подходили по сюжету.

У мирового судьи Скальского был оригинал Айвазовского — вид Феодосии, который я скопировал довольно близко.

Это было в 1887 году, уже после копирования под руководством Попова. Но картина Айвазовского была моей последней копией: после нее я уже писал только с натуры, писал этюды в нашем большом саду, этюды на дворе, на Дунае и особенно в старой турецкой крепости за городом, взятой штурмом сто лет перед тем Суворовым. Приближалась столетняя годовщина, и через год я нарисовал целую страницу видов крепости, использовав для этой цели все свои этюды. Эта страница потом появилась в "Ниве".

Одновременно с пейзажами я писал и портреты, уже значительно превосходившие прежние. Особенный успех выпал на долю портрета Зайончевского, оставившего егорьевского цирюльника далеко позади по лепке, жизненности и характеристике. Но это было уже в год окончания лицея.

Как в этом портрете, так и в портрете моего измаильского приятеля, тогда студента Московского университета Володи Икономова, есть определенная постановка живописной проблемы. Так, светящийся череп круглой головы Зайончевского был взят мною на фоне белой изразцовой печи, на которой голова должна была в одно и то же время силуэтировать и светиться от рефлексов залитой солнцем комнаты.

Икономова я посадил еще замысловатее — на фоне окна со спущенной белой тюлевой занавеской. Лицо его также рисовалось темным силуэтом на фоне узоров занавески, но в то же время освещалось из противоположного окна, и в натуре в нем не было ни капли черноты, что меня и захватило.

Тогда же я отказался от сложных панорамных пейзажей, старательно выискивая отдельные куски природы — уголки сада, часть ствола дерева со скамейкой, край стола, дорогу и лейку на ней и т. п. Очень памятен мне этюд, на котором я взял часть садовой беседки, окрашенной в светло-зеленую краску, столб с фонарем серовато-зеленого оттенка, кусок земли, травы и дали. Я долго возился с этим этюдом, никак мне не дававшимся, без конца его переписывая, соскабливая и вновь начиная. После десятого сеанса я вдруг почувствовал, что уловил нечто такое, чего еще ни разу не удавалось уловить. Было на мгновение ощущение, словно музыкальный диссонанс неожиданно разрешился трезвучьем. И было похоже на то радостное чувство, которое я испытал некогда в Макшееве, когда меня бросили в глубокую речку и я, барахтаясь, вдруг понял, что плыву.

Я в первый раз "поплыл" в живописи в Измаиле, в 1889 году осенью. После этого я, подобно пловцам на воде, уже мог без опаски плавать на небольшой глубине. При сильном течении и значительной глубине мои силы еще долго мне отказывали. Но об этом речь впереди.

Лето 1889 года было особенное. Я окончил лицей и хотя только еще подал прошение о приеме меня на юридический факультет Петербургского универ-

ситета, но считал себя уже студентом. Мне даже заказали студенческую форму, отдав заказ дешевому портному: на дорогого не хватило денег, которых и без того пошло немало на сукно, приклад, шитье кителя и покупку фуражки. Сшит был сюртук до того уродливо, что надо мной уже в Измаиле немало подшучивали, а в Петербурге этот нелепый покрой причинил мне много прямого горя. Но пока огорчалась только мать, которая не могла простить оплошности отца, отдавшего кроить и шить такой дорогой материал не Лейбе, а нелепому Шмулю только из-за экономии в каких-нибудь три с полтиной.

Как бы то ни было, я скоро уже ходил по городу в студенческой форме и впервые чувствовал себя взрослым. Мне даже казалось, что у всех в корне переменилось отношение ко мне.

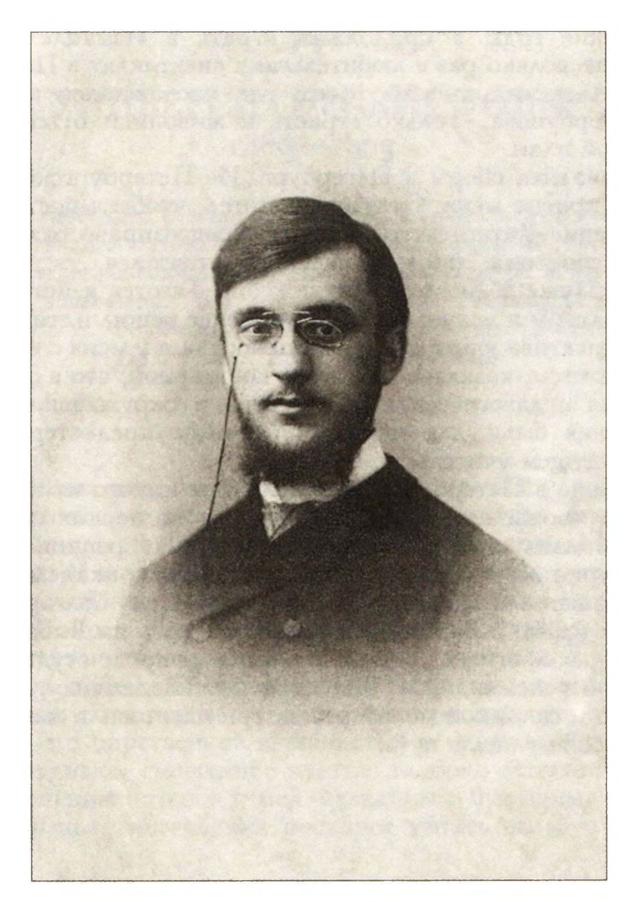
В это время как раз приехал из Мюнхена художник Замвель Литвин, младший брат владельцев магазина писчебумажных принадлежностей, братьев Литвинов, учившийся там в Академии художеств. С его братьями мы были давно приятелями, друзьями были и с ним, но ранее он был только живописцем вывесок, почему мало меня интересовал. Теперь другое дело. Он прибыл из самой знаменитой в Европе Академии, из центра искусства вообще. В первый раз я слышал захватывающие рассказы о жизни мюнхенских художников, о профессорах Академии, большинство которых мне было знакомо по гравюрам "Нивы". Я даже видел портреты некоторых из них и тем с большим вниманием слушал повествование Замвеля.

Но самое интересное заключалось в привезенных им работах — в рисунках и этюдах. В рисунках голов и обнаженного тела поражала непривычная для моего глаза и невиданная мною до сих пор точность и четкость контуров и форм, рельефность лепки и живописность светотени. В живописных работах опять те же черты: правильность рисунка, энергичность лепки, эффектность светотени. Но краски казались мне черными, неправдоподобными. Единственно, что мне нравилось в головах Литвина, кроме рисунка и лепки, была мозаичность мазков, положенных плоской кистью, слева направо и красиво чеканивших форму. Этот прием, хорошо мне впоследствии знакомый по работам Лейбля и его сверстников — Шуха и Трюбнера, — был тогда в моде в Мюнхене, и Литвин его усвоил. Я им не соблазнился и должен признаться, что какой-то стороной мои убогие по форме этюды зелени и голов были мне милее, чем эти премированные заграничные. Впоследствии мне пришлось сравнивать те и другие, и это сравнение оказалось далеко не в пользу Литвина; особенно это относилось к пейзажным этюдам. Я чувствовал, что крепну и начинаю нащупывать дорогу. Тогда же Литвин написал два моих портрета в студенческом кителе и фуражке.

Этим же летом мне пришлось заняться живописью и в ином плане.

Приехав в Измаил, отец, так же как и в Егорьевске, основал при гимназии "Общество вспомоществования учащимся", председателем которого и выбирался ежегодно до самого своего отъезда. В Измаиле он также ежегодно устраивал по нескольку любительских спектаклей, дававших порядочный доход обществу и бывших подлинным праздником для культурной части населения. Будучи в старших классах лицея, я неизменно участвовал во всех летних спектаклях и так вошел во вкус, что стал заправским актером, а потом и режиссером.

Самое актерское мое лето было лето 1889 года, перед поступлением в университет. Мы обычно играли в клубе пограничной стражи, самом большом зале города, где каждый раз к данному спектаклю кое-как сколачивался



И. Э. Грабарь после окончания лицея.
Москва. 1889

помост и писались декорации. На этот раз я соорудил в четвертой части длинного зала подобие настоящей сцены, написав нечто вроде театрального фасада, в стиле античного храма. Написал и большой занавес, взяв за образец тогдашний коршевский: занавес малинового бархата, падающий тяжелыми складками, и только в правом нижнем углу отвернутый влево, чтобы открыть вид на Кремль. У Корша он имел огромный успех, и немалый успех выпал и на долю моего, в Измаиле.

Само собою разумеется, что мне пришлось писать и все декорации, которые в порыве увлечения обошлись значительно дороже, чем предполагалось по предварительным подсчетам, почему на этот раз доходы свелись к минимуму.

Я играл с увлечением, притом главным образом комические роли. Кроме множества водевильных комиков играл Кочкарева в "Женитьбе" Гоголя, помещика в "Медведе" Чехова, Бальзаминова в "Женитьбе Бальзаминова" Островского и разные роли в ряде других его пьес.

В студенческие годы я продолжал играть в Измаиле летом, а зимой выступал даже несколько раз в любительских спектаклях в Петербурге, постоянно посещая Александринский театр, где наслаждался игрой Варламова и рассказами Горбунова. Только страсть к живописи оттеснила эту новую страсть на второй план.

В августе начались сборы в Петербург. Из Петербургского университета пришел ответ о приеме меня. Отец очень хотел, чтобы я поступил на университетское отделение Катковского лицея, дававшее право оканчивать курс не в четыре, а в три года, но я решительно отказался, твердо решив ехать в Петербург, поближе к Академии художеств. Тяготея к истории и особенно к истории литературы и искусства, я тем не менее решил идти на юридический факультет. Перспектива учительства, связывавшаяся у меня с историко-филологическим факультетом, казалась мне столь кошмарной, что я о ней и думать не мог: злополучная педагогическая жизнь отца и окружавшая его обстановка гнета и бесправия были для меня достаточным предостережением против возможного в будущем учительства.

Я не бывал еще в Петербурге и не имел там никого из знакомых, почему матушка очень тревожилась, как я там устроюсь на первых порах. К счастью, из окончивших измаильскую гимназию один, Миша Трещин, также собирался ехать в Петербург поступать в Военно-медицинскую академию. Мы решили ехать вместе. Живший в Измаиле студент Академии, болгарин Н. Р. Фетов, посоветовал нам прямо с Варшавского вокзала ехать на Выборгскую сторону, к Академии. В трех минутах хода от нее были дешевые студенческие номера, которые он нам и рекомендовал. Мы взяли по чемоданчику, я прихватил еще ящик с красками и складной мольберт, матери наготовили нам всяких пирогов и закусок, и мы двинулись в путь.

IV

УНИВЕРСИТЕТСКИЕ ГОДЫ
1889—1903

Первые шаги в Петербурге. "Стрекоза". "Шут". Журнальная богема. "Капернаум". Занятия живописью. "Нива". Университетские лекции. Ф. М. Дмитриев. К. П. Победоносцев. Влад. Соловьев. И. С. Добрянский. Э. К. фон Липгардт. Ю. Цет. П. И. Чайковский. "В подводном царстве". Англичанка и француженка. Ю. О. Грюнберг. А. Ф. Маркс. Иллюстрации к Гоголю. Смерть Дмитриева. На Украине. Занятия живописью.

Петербург поразил меня своей нарядностью, шириной улиц, высотой домов, уличным движением. Вот она столица, думал я, когда ехал на извозчике с Варшавского вокзала на Выборгскую сторону. Недаром Москву называют большой деревней. Я жадно вглядывался в ровные ряды разноцветных пятиэтажных зданий, особенно насторожившись при проезде через Невский проспект и Литейный мост. В этот первый чудесный осенний день Петербург показался мне сказочно прекрасным, со сверкающей вдали Адмиралтейской иглой, синей Невой, гранитной набережной и Петропавловским шпилем. Таким он остался для меня с тех пор навсегда: самым красивым городом Европы.

К любованию его царственной внешностью и чисто зрительным восторгам присоединялось, однако, смешанное чувство глубоко затаенного страха и томительного нетерпения: страха перед неведомым будущим, перед открывающейся новой жизнью, нетерпения поскорее узнать это будущее, окунуться в новую жизнь.

Наняв номер против самого вокзала и напившись чаю, я направился в университет, куда поехал на финляндском пароходике. Выправив в канцелярии все нужные документы и наведя необходимые справки о начале занятий, я пошел искать поблизости комнату, сдающуюся помесячно, которую довольно скоро и нашел позади университета, в Волховском переулке.

Комната была в полуподвальной квартире, сырой и темной, но это меня мало беспокоило, ибо зато она была дешева; поторговавшись, я оставил ее за собой за двенадцать рублей. Все равно, думал я, придется целые дни проводить в университете.

Первые два месяца я проводил дневные часы в университете, а вечерние — дома, за писанием юмористических рассказов и всяких мелочей, предназначавшихся мною для различных журналов. Я приехал в Петербург, имея в кармане сорок с чем-то рублей, рассчитанных "на первое обзаведение". Предполагалось, что мне месяца через два еще пришлют рублей двадцать, а я за это время успею найти урок, и все пойдет как по маслу. Между тем сразу же пришлось купить несколько книг. Хотя я доставал их у букинистов, но мой кошелек почти опустел, и надо было думать о заработке. Вывешенное мною в университете объявление об уроках оставалось без результата.

В октябре я выбрал из своего лицейского сборника юмористики вещи поудачнее и начал их перерабатывать, выправляя стиль и заостряя юмор. Пять вещиц, казавшихся мне наиболее подходящими для "Стрекозы", я снес в редакцию журнала, на Фонтанку. За ответом просили зайти "недельки через две". Я не вытерпел и зашел через неделю. Секретарь редакции меня встретил, как старого знакомого, и, крепко пожимая руку, сказал:

— Ну, поздравляю, — единственный случай на моей памяти: у всех начинающих, как общее правило, из десяти вещей хорошо если берут одну, а у вас из пяти — сразу все, да еще без изменений. Начало чертовское!

Секретарь оказался *Сергеем Александровичем Патараки,* писавшим под псевдонимом *С. Карр* и рядом других, — милый отзывчивый человек, уже немолодой, лет сорока, высокий, лысый, с рыжеватой бородкой. Особенным литературным дарованием он не отличался, комбинируя свои рассказики и другие мелочи из юмористических журналов старых лет, русских и французских. Он говорил по-французски, что в богемной среде юмористов было редкостью, хорошо одевался и любил прилично пожить, поесть, поиграть на бильярде и ездить по загородным увеселительным садам.

Я собирался уходить, но он меня удержал, сказав, что редактор хотел со мною познакомиться и поговорить о дальнейшей работе. Сейчас у него сидит *Ясинский (Максим Белинский),* но он скоро уйдет. Действительно, последний скоро вышел, и я с любопытством разглядывал его фигуру, в оливковой, вылинявшей разлетайке, с головой, заросшей со всех сторон волосами, которых хватило бы за глаза на десяток лысых Патараки. Помимо огромной копны сверху у него была предлинная борода, длиннейшие брови, да еще из ушей висели изрядные космы.

Войдя в редакторский кабинет, я увидел за большим письменным столом, заваленным рукописями и гранками корректур, рыжеватого человека лет сорока, с пушистыми усами и бритыми щеками и подбородком. Это был редактор "Стрекозы" *И. В. Василевский-Буква.* Улыбаясь, он встал и пошел мне навстречу, протягивая обе руки и усаживая в кресло:

— Студент? Вот и хорошо: все юмористы начинали со студенческой скамьи. И я так же вот в "Искре" студентом начал. — И он стал уславливаться со мной насчет моего дальнейшего сотрудничества.

В это время отворилась другая дверь кабинета и вошел небольшого роста коренастый старик с седыми бакенбардами и пробритым подбородком, оказавшийся издателем "Стрекозы" Корнфельдом, которому Василевский меня представил со словами:

— Вот это и есть Chou t'nique.

И он прибавил несколько очень мне польстивших комплиментов. Псевдонимом Chou t'nique я подписал свою главную статейку, в которой подобрал из "Ревизора" реплики различных действующих лиц, подходящие к характеристике тогдашних русских газет и журналов.

— Вам повезло: цензура все пропустила, — сказал он с каким-то иностранным акцентом, обращаясь ко мне. Посмотрев сквозь очки на мой плохонький, изрядно помятый студенческий сюртук, бывший моей единственной, бессменной одеждой, он, подумав несколько секунд, прибавил:

— Вы можете получить авансик, в счет гонорара, а гонорар — по выходе номера.

Через пять минут Патараки выдал мне десять рублей. Боже, как они были кстати! Я сиял от радости. Когда я очутился на улице, то ног под собой не чувствовал от охватившего меня восторга. Какое невероятное счастье: первые заработанные деньги, — значит, я мог зарабатывать не уроками, одна мысль о которых отравляла мне существование, ибо педагогические невзгоды отца вечно стояли перед глазами, а литературой. На радостях я направился не в греческую кухмистерскую и не в студенческую столовую, а в ресторан Лежена на Невском, пообедав там на целый рубль и наигравшись с товарищами на бильярде, пошел домой.

Моя жизнь потекла по трем различным руслам — научному, литературному и художественному. Каждое из них представляло собою замкнутый круг самодовлеющих интересов, мыслей и чувств, но так как они без остатка заполняли весь мой день, чрезвычайно удлиненный по сравнению с обычным студенческим днем, то я их воспринимал тогда и переживаю в своих воспоминаниях сейчас, как единую целостную, бесконечно увлекательную, ибо до отказа насыщенную впечатлениями, радостную жизнь.

И все же это — три совершенно самостоятельные области, почему рассказ о них должен вестись обособленно по каждой.

После первого успеха в "Стрекозе" я сразу окунулся в затягивающую атмосферу журнальной богемы. Из "Стрекозы" перекинулся в "Шут", потом в "Будильник". Писал я под разными псевдонимами, которых и не упомню, но главным оставался Chou t'nique. Постепенно я отовсюду ушел, перейдя окончательно в "Шут", фактическим редактором которого стал в 1891 году. Издателем его был *Роман Романович Голике,* издававший "Осколки" и купивший в 1890 году журнал "Шут" у Эренпрейса.

За несколько лет до моего приезда в Петербург в юмористических журналах участвовал еще А. П. Чехов, помещавший в них, под псевдонимом Антоша Чехонте, те самые чудесные рассказы и сценки, которые впоследствии вошли в его сборники и в собрание сочинений, а сейчас инсценируются в виде театральных миниатюр. Он печатался главным образом в "Осколках" и "Будильнике". Публика читала эти рассказы с таким же чувством, как и весь остальной юмористический балласт этих журналов, но мы, "жрецы", знали цену своей меди и его серебра. Для нас уже тогда было ясно, что он — писатель, а мы только присяжные юмористы.

Впрочем, и среди профессиональных юмористов были незаурядные литературные дарования, развернувшиеся позднее. К ним принадлежали *Петр Петрович Гнедич* и отчасти *Алексей Николаевич Будищев,* а позднее *Александр Алексеевич Измайлов,* впоследствии критик и пародист, автор "Кривого зеркала".

Литературная братия собиралась обычно в трактире, носившем кличку "Капернаум", в "низочке" на Владимирской улице. Трактир был простенький. Пили водку и пиво. Сюда заходила не только меньшая братия, но, по старой памяти, и литераторы, давно уже остепенившиеся и имевшие достаток.

Помню, здесь постоянно толкался почетный академик *Сергей Васильевич Максимов,* автор знаменитых книг "Год на севере", "Бродячая Русь", "Крылатые слова" и множества других. Он вечно был пьян и сквернословил, но в редкие промежутки трезвости всех увлекал рассказами о своих путешествиях.

В "Капернауме" можно было встретить *Ясинского, Гнедича, Владимира Тихонова,* библиографа *Петра Васильевича Быкова.* Ежедневными посетителями были

И. Э. Грабарь. Крыша со снегом.
1889. ГТГ

известные карикатуристы *Александр Игнатьевич Лебедев,* работавший еще в Степановской "Искре", культивировавший жанр большеголовых и коротконогих карикатур, *А. Богданов,* рисовавший хорошеньких женщин в соблазнительных позах, *С. И. Эрберг,* рисовальщик миниатюрных сценок, и *Порфирьев,* изобразитель тещ. Из них единственной крупной и действительно одаренной фигурой был Лебедев, остро наблюдавший жизнь и не окончательно испошлившийся обстановкой и нравами трафаретной российской юмористики. Позднее он часто стал захаживать ко мне, прося разрешения порисовать с натурщиков и особенно натурщиц, которых я стал брать для практики в рисовании и для живописи. Ему было уже под семьдесят, если не больше, и женское тело интересовало его, как кажется, только со стороны эротической: он был одним из главных мастеров тогдашней "эротики". Я очень любил его рассказы из времен "Искры" и из жизни кружка Брюллова, Глинки и братьев Кукольников.

Сам я избегал рисовать карикатуры, предпочитая заработку рисовальщика заработок литературный. Мне казалось, что я, по крайней мере, не профанирую музы живописи, которой был рыцарски предан. К тому же технические приемы рисования в юмористических журналах были мне не по душе, вызывая

органическое отвращение. Рисунки пером надо было делать на особо приготовленной литографской кальке специальной литографской тушью. По этой скользкой кальке и трудно и противно было водить пером, скользившим, дававшим то пропуски в контуре, то кляксы. Не было свободы в руке, скованной этой убогой техникой.

Не лучше обстояло дело и с так называемым корнпапиром (Kornpapier), зернистой бумагой, заменившей в 1880-х годах литографский камень. Особый литографский карандаш постоянно крошился при надавливании, что давало при переводе рисунка с бумаги на камень целую сеть пятен и грязи. Не рекомендовалось даже сильно дышать во время работы, так как и дыхание вызывало загрязнение. Я удивлялся *Лабуцу*, главному рисовальщику "Стрекозы", подписывавшему рисунки псевдонимом "Овод", отлично владевшему этой фокусной техникой литографского пера, и особенно *Далькевичу*, рисовавшему для "Осколков" портреты во всю страницу без всяких клякс. Но это было уже скорее чистописанием, чем рисованием: Далькевич брал чудовищным терпением, просиживая бесконечно долго над "тушевкой точками", дававшей в результате бездушные, слишком заретушированные фотографии. Но как раз эта именно мертвечина и нравилась публике и Лейкину.

После первых рисунков на кальке, помещенных в "Стрекозе" в конце 1889 года (российские органы печати по "Ревизору" появились в начале ноября), я надолго бросил рисовать, предпочитая сочинять "остроты" к чужим рисункам. Обычно Лебедев и Богданов приносили по пять-шесть рисунков сразу, без подписей, и к ним надо было придумать подписи, отвечающие изображенной сценке. Этим нудным делом я и занимался, отдыхая от него только за рисованием и писанием с натуры. Но в Волховском подвале было темно и неуютно. К этому времени я уже познакомился с саратовскими земляками Щербиновского: архитектором *Татищевым* и художником *В. И. Альбицким*, учившимися в Академии, к которым у меня было от него письмо. Они жили на Гороховой, недалеко от Адмиралтейства, и я часто стал к ним захаживать, а с января и сам переехал сюда с Васильевского острова. Татищев чертил проекты и заливал их акварелью, а мы с Альбицким рисовали иллюстрации к "Анне Карениной", к романам Достоевского или сочиняли какой-нибудь эскиз на тему, заданную в Академии.

Однажды я зашел к одному из своих университетских товарищей, жившему на углу Владимирской и Графского переулка в доме Фредерикса. Был ясный зимний день. Взглянув в окно, я был так поражен открывшимся передо мною видом на снежную крышу противоположного дома, на стелившиеся из труб клубы дыма и перспективу домов по Владимирской улице, что полетел домой за ящиком красок и мольбертом. Вернувшись, я написал в величину этюдника мой первый петербургский этюд, имевший такой успех у моих новых друзей из Академии и их товарищей, что с этого времени на меня установился взгляд как на художника. На юмористику я смотрел только как на заработок и ждал лишь случая, чтобы раз и навсегда с нею покончить. Такой случай скоро представился.

Я уже давно подумывал перебраться из юмористических журналов в серьезные иллюстрированные журналы — "Ниву" или "Всемирную иллюстрацию". Приближалось столетие со дня взятия Суворовым Измаила. Я достал из своих старых лицейских папок рисунок видов Измаильской крепости, сделанный по моим этюдам, но этот лист, предназначавшийся мною для "Нивы",

показался мне таким убогим, что я решил его перерисовать на специальной цинкографской бумаге, только что начинавшей входить в моду.

Рисунок я понес в редакцию "Нивы", помещавшуюся тогда на Невском, против Малой Морской. Управляющий делами *Юлий Осипович Грюнберг,* к которому я обратился, сказал, что годовщину взятия Измаила редакция собиралась отметить, мой рисунок пришелся очень кстати и он вполне пригоден, но необходимо дать к нему пояснительный текст. Он повел меня к редактору, *Виктору Петровичу Клюшникову,* с которым мы и условились относительно характера и размеров моей будущей статьи.

Клюшников был первым редактором "Нивы" с основания журнала в 1870 году *Адольфом Федоровичем Марксом.* Через несколько лет редактор и издатель повздорили и Клюшников ушел, основав свой собственный иллюстрированный журнал "Кругозор". Прогорев на нем, он приступил к выпуску своего трехтомного "Всенародного энциклопедического словаря", на котором несколько поправил свои дела.

Клюшников был человек небольшого роста, бритый, с короткими стрижеными темными усами, тихий, но вспыльчивый. Никто не знал, из-за чего он разошелся с Марксом, но видели, как он запустил в последнего томом энциклопедического словаря. Когда его позднее об этом спрашивали, он говорил, смеясь:

— Пустяки, ведь маленьким изданием, а не большим.

Ссора не помешала Марксу в 1887 году снова пригласить Клюшникова в редакторы "Нивы", которым он и оставался до своей смерти в 1892 году, когда его сменил князь *М. Н. Волконский.*

Со второго курса я постепенно стал переключаться с юмористики на "Ниву", куда затем окончательно перешел. Но это уже новая полоса моей студенческой жизни; я вернусь еще к ней в дальнейшем, пока же должен перейти к моим университетским воспоминаниям.

Уже из того, что я так поздно добираюсь до знаменитого здания петровских двенадцати коллегий, в котором помещается университет, читатель вправе заключить, что это здание обладало для меня меньшей привлекательной силой, чем многие другие в великолепном граде Петровом. И он будет недалек от истины. Но все же я меньше всего был студентом-лодырем, ибо аккуратно и неукоснительно посещал лекции, записывая их в тетради и читая в университетской библиотеке те книги, которые рекомендовались профессорами в дополнение к лекциям. Но самый состав профессоров, за единичными исключениями, был довольно серым, и лекции как-то не захватывали и не зажигали.

Первая из них, слышанная мною в университете, была лекция профессора *П. И. Георгиевского* по политической экономии. Я поймал себя на чувстве какой-то особой удовлетворенности, когда, взойдя на кафедру и откашлявшись в кулак, профессор, человек небольшого роста, с темной бородой, в очках, отчеканил непривычное для гимназического уха: "Милостивые государи!"

"Это тебе не Станишев", — пронеслось у меня в голове.

После этого обращения он начал: "Человек с его пытливым умом, с той божественной искрой, которая горит в нем..." и т. д.

Лекция мне показалась поначалу интересной, хотя и расплывчатой. Но это было только на первых лекциях: начиная с четвертой-пятой Георгиевского уже не хотелось слушать, до того все эти мысли стали казаться скучными и банальными. Таково же было отношение к ним и всего курса. От второкурсников мы

узнали, что Георгиевский из года в год читает без изменений тот же курс, выученный им наизусть, фраза за фразой.

— Ну что, опять "человек с его божественной искрой"? — спрашивали они.

На лекции В. В. Ефимова, тоже плохого лектора и ученого невысокого ранга, читавшего курс внешней истории римского права, все обратили внимание на студента-блондина, стригшегося ежиком и задававшего профессору вопросы, обнаружившие его необыкновенную начитанность. Он то и дело цитировал Иеринга и Пухту и был в римском праве как у себя дома. Я с ним тут же познакомился: это был *Б. Н. Никольский*. Он, действительно, был начитан и очень подготовлен к слушанию лекций. Он вечно являлся с огромным портфелем, туго набитым увесистыми немецкими книгами, и очень импонировал нам знанием пандектов и дигестов. Мы были уверены, что из него выйдет, по крайней мере, второй Иеринг, а он не сделался даже средним профессором. Но он был невероятно самоуверен и самовлюблен, любовался и своим умом, и эрудицией, и даже своей красивой, плавной, чисто профессорской речью. При первом же знакомстве он поразил меня цинизмом своих суждений и уничтожающими отзывами о тогдашних больших людях: "Владимир Соловьев — недоносок и идиотик"; "Ключевский — не историк, а дилетант", а уж о наших университетских преподавателях он иначе как с презрением не говорил, выделяя среди них только Василия Ивановича Сергеевича.

После университета я уже никогда не встречался с Никольским, но по газетам знал, что он был воинствующим членом "Союза русского народа" и убежденным черносотенцем, каким был уже в университете.

Из других университетских товарищей я сошелся на первых же лекциях с *И. М. Эйзеном,* с которым вскоре сдружился, и *Н. И. Кохановским,* принесшим мне рекомендательное письмо от одной из измаильских девиц, участниц наших любительских спектаклей.

Курс догмы римского права читал *Л. Б. Дорн,* лектор неважный, но человек со значительно бóльшим научным багажом, чем Ефимов. И все же лекции Ефимова я слушал с большим интересом, ввиду некоторой новизны его подхода к историческому процессу: представитель новой тогда исторической школы, он не рассматривал отдельные исторические явления вне зависимости их от одновременных жизненных, экономических и политических условий, хотя и намечал эту связь довольно необоснованно, произвольно и сумбурно. Но все же это была история, а не теория, не догма и не философия, чего было достаточно, чтобы я предпочитал его лекции дорновским.

К философии я всегда был довольно равнодушен. В университет я пришел уже с достаточным запасом сведений по истории философии. Получив начатки ее на уроках Грингмута, я расширил и углубил их чтением книг, которые брал у Новгородцева, лучшего философа в среде московского студенчества. На первом курсе я от доски до доски прочел всю "Эстетику" Гегеля и одолел "Капитал" Карла Маркса.

Но меня и тогда захватывала скорее история политических учений, эволюция человеческой мысли, нежели проникновение в теоретические глубины сложных философских систем. На беду в лице профессора энциклопедии и философии права *С. А. Бершадского* мы имели слабого философа и скучного лектора, говорившего плавно, без запинки, но монотонно, механично, а главное — бессодержательно. Да его и не интересовали вопросы философии: он

всецело был поглощен архивными изысканиями для своих ценных книг по истории литовских евреев.

Слушая лекции всех этих профессоров, я часто вспоминал уроки Грингмута, простого учителя: какая же разница между тем и этими. Там — сплошное увлечение, восторг, здесь — равнодушие и тоска. Там — талант, здесь — бездарность. Если бы все университетские преподаватели были такими, как Георгиевский, Ефимов, Бершадский, незачем было бы ходить на лекции, которые отлично можно было прочесть по изданным курсам. Я недоумевал, в чем же смысл университетского преподавания? По счастью, было у нас несколько преподавателей иного порядка. К ним относились: *Коркунов, Дювернуа, Сергеевич, Мартенс.*

Николай Михайлович Коркунов получил кафедру государственного права после *А. Д. Градовского,* умершего перед самым моим приездом в Петербург. Не блестящий лектор, он был очень одаренным теоретиком права и крупным государствоведом. Но нам, студентам, он был не очень по душе из-за выдвинутой им политической доктрины субъективного реализма, являвшейся не чем иным, как открытым теоретическим обоснованием самодержавия.

Совсем другое отношение установилось у нас к *Николаю Львовичу Дювернуа,* профессору гражданского права, прекрасному лектору, умевшему заинтересовать и волновать аудиторию, которая слушала его с неослабным вниманием. Бритый, с лицом актера, он читал с увлечением, постоянно переходя с современного гражданского права в область римского права, которое в его устах приобретало новый смысл и иной интерес, чем на лекциях Ефимова и Дорна. Часто он вспоминал о своих встречах с Иерингом, с которым, кажется, был в большой дружбе.

Но самым блестящим лектором за все четыре университетских года был *Василий Иванович Сергеевич.* Его лекции вытесняют в моей памяти все остальные, какие приходилось прослушать за эти годы. Из всех профессоров его внешность запомнилась исключительно отчетливо и ясно: сухой, седой, с прической ежиком, с острыми усиками и подстриженной бородкой, заостренным носом, лукавой улыбкой и прищуренными глазами, он имел нечто обаятельное во всем облике, в манере говорить и жестикулировать. Ни одной его лекции я не пропустил. Вообще я с увлечением слушал всех историков и все лекции, хоть сколько-нибудь затрагивавшие историю. Так, история римского права меня волновала более, чем догма. И в дальнейших курсах интересовало только то, что раскрывало те или другие стороны исторических процессов, например курс международного права. Знаменитый *Федор Федорович Мартенс* читал достаточно холодно и скучно, но так как излагавшиеся им исторические факты были захватывающе интересны и новы, да и сам он был фигурой европейского масштаба, то его лекции я также не пропускал. Мартенс любил иногда пококетничать своим положением в Министерстве иностранных дел и участием в качестве арбитра во многих международных конфликтах. Всегда с иголочки одетый, в длинном черном сюртуке, бритый, с щетинистыми, с проседью, усами, он не садился за кафедру, а становился подле нее и, заложив правую руку за борт сюртука, говорил: "В этом споре Швеции с Данией ваш покорный слуга имел честь быть приглашенным в арбитры..."

Сергеевич читал с юмором, лукаво щуря близорукие глаза, перед тем как озадачить слушателей новой шуткой, остротой или забавным сопоставлением. В таких случаях он, подняв на лоб очки, низко наклонялся над своими выписками из древнерусских юридических актов и со смаком произносил

какое-нибудь словечко, давно утратившее свой первоначальный смысл и с течением времени приобретшее иное значение, часто не совсем пристойное. Как опытный лектор, он прибегал к этому приему каждый раз, когда замечал зевки на задних партах, а до звонка еще оставалось двадцать драгоценных минут.

Желая расширить свои знания и кругозор в области истории, я начал ходить на лекции историко-филологического факультета, что в мое время было легкоосуществимо. У юристов, особенно популярных, аудитории были полны до отказа, хотя это были самые большие помещения во всем университете. Филологи и историки читали в маленьких комнатах, и их слушали 3, 5, более десяти студентов. Никто из профессоров не интересовался, все ли его слушатели — филологи, и я мог свободно ходить в любую аудиторию. Меня филологи считали своим, и я действительно прослушал курс историко-филологического факультета значительно полнее и добросовестнее, чем юридического. Основательное знание латинского и особенно греческого языка сильно мне помогло, и я должен признаться, что извлек из посещения лекций чужого факультета больше, чем получил на своем. Особенно много я получил от *Василия Григорьевича Васильевского,* читавшего официально курс всеобщей истории, но, в сущности, ограничивавшегося историей византийской культуры, и от *Никодима Павловича Кондакова,* читавшего вместо курса классической филологии увлекательные лекции по истории византийского искусства.

Но мой настоящий, главный университет был не на Васильевском острове, в здании двенадцати коллегий, а в Манежном переулке, близ Литейного, в небольшом трехэтажном доме № 8, где жил *Федор Михайлович Дмитриев.*

Внучатый племянник баснописца и министра Александра I Ивана Ивановича Дмитриева и сын московского сенатора и писателя, автора "Мелочей из запаса моей памяти" М. А. Дмитриева, Федор Михайлович был представителем того фрондирующего либерального дворянства 1860-х годов, которое в Москве вступило в решительную схватку, с одной стороны, со славянофилами, а с другой — с реакционерами катковского толка. Автор замечательной диссертации "История судебных инстанций", он вместе с Б. Н. Чичериным был профессором Московского университета, который оба они были вынуждены покинуть по проискам Каткова. После продолжительной земской и выборной деятельности в Сызранском уезде он в 1882 году был назначен попечителем Петербургского округа, а в 1886 году — сенатором. В сенате он выделялся из общего уровня закоренелых бюрократов своим язвительным и временами злобным красноречием, а также сатирическими стихами и эпиграммами, ходившими по Петербургу и создавшими ему репутацию обличителя неправды.

В Петербурге 1880-х годов передавали из уст в уста его забавную эпиграмму на министров Александра III — *Вышнеградского, Делянова, Гюббенета* и государственного контролера *Тертия Филиппова:*

Если б хитростию адской
Наделен был Вышнеградский,
Не украсть ему, ей-ей,
И динария у царей:
Кустодию держит убо
У сокровищности сей

Муж премудрости сугубой,
Некий книжный фарисей.
Как Делянов благонравен,
По великому ж уму
Он едва ль не будет равен
Гюббенету самому.

Дмитриеву принадлежит особенно много шутливых четверостиший, примером которых может служить написанное им по поводу смерти одного из популярных петербуржцев. Кончина значительного человека неизменно отмечалась траурной каймой журналов, до юмористических включительно, надгробными речами — чаще всего Григоровича или Стасюлевича — и выставкой портрета на черном сукне, в витрине фотографа Шапиро, на Невском.

Что слава? Лавры ли, лоза ль?
Печаль суконная фотографа Шапиро,
Каймочка черная журнала "Стрекоза" ль?
Иль Стасюлевича надгробная сатира?

В дмитриевских эпиграммах петербургские вельможи узнавали себя, даже когда их фамилии не были упомянуты. Это озлобляло против автора их весь сановный Петербург. В "сферах" он был на плохом счету, почему его и заморозили в сенате, не давая дальнейшего хода.

Федор Михайлович владел в совершенстве французским, английским и немецким языками, свободно говорил и читал по-итальянски и знал, например, целые главы из "Чайльд Гарольда" *Байрона,* всего "Фауста" *Гёте,* половину *Данте, Петрарки, Ариосто.* Память его была феноменальна: ни раньше, ни позже я не встречал в жизни другой такой фантастической памяти.

Стихи он читал несколько нараспев, более нараспев, чем читал их старик А. Н. Майков, которого я не раз слыхал. Так, по словам Дмитриева, читали стихи в сороковых годах и так, вероятно, читали и в дни Пушкина. То же мне приходилось слышать и от других стариков, помнивших пушкинские дни.

Здесь, в трех комнатах Манежного переулка, сплошь застланных восточными коврами, обрел я свой второй университет, ставший главным и давший мне больше, чем Васильеостровский.

Дмитриев был одним из образованнейших русских юристов-ученых, и настоящие лекции по самым разнообразным вопросам моих университетских курсов читал мне он по вечерам, сидя у камина, а не университетские преподаватели. Ему самому доставляло это некоторое удовольствие и удовлетворение.

Но главный смысл моего дмитриевского университета заключался не в этих лекциях, дополнявших сведения, полученные днем от Георгиевского, Бершадского, Ефимова, а в чтении книг высокого порядка — исторических, философских, литературных.

Дмитриевским университетом я всецело обязан П. И. Новгородцеву, устроившему в Москве все это дело. Дмитриев, в результате долголетних работ над архивными документами, особенно древнерусскими столбцами, стал терять зрение. Процесс болезни глаз особенно усилился к 1889 году, когда он уже с трудом мог читать даже книги, отпечатанные недостаточно четко, не говоря

уже о газетах, а тем более рукописных материалах. Врачи категорически запретили ему чтение, советуя взять чтеца, и вот на должность этого чтеца я и был рекомендован Новгородцевым.

Приехав в Петербург, я не сразу отправился к Федору Михайловичу. Во-первых, было не до того: университет, новые знакомства, литературные работы, вечернее рисование — все это не оставляло времени, и я с недели на неделю откладывал свой визит в Манежный переулок. Но было еще одно обстоятельство, заставлявшее меня отсрочивать этот визит. Несмотря на сердечный прием, оказанный мне в Москве его сестрой Екатериной Михайловной Пельт, я все же чувствовал себя там не в своей среде, несколько стесненным, а про брата ее знал только, что он сенатор и, следовательно, страшно важен. Этого было достаточно, чтобы я не торопился, но, получив письмо от Новгородцева и брата, выражавших удивление, что я до января не смог собраться к Дмитриеву, я решил идти. Отправился вечером, как мне и советовали.

Остановившись перед дверью, на которой блестела медная дощечка с надписью "Федор Михайлович Дмитриев", я позвонил. Дверь открыл хорошо одетый человек с длинными желто-рыжими усами, ниспадавшими вниз, как на иллюстрациях, изображающих Тараса Бульбу. Это был камердинер Иван. Раздевшись в передней, я вошел в большую комнату с пятью или шестью окнами, вдоль которых стояли столы, сплошь заваленные книгами. Через несколько дней я уже знал, что это — свежие, только что доставленные из книжного магазина Цинзерлинга новинки, приносившиеся каждую неделю. Добрую половину их Дмитриев оставлял себе, другая уносилась обратно. Книги были на четырех европейских языках, не считая русского, — по вопросам юридическим, по философии, истории, политической экономии, библиографии, критике и изящной литературе.

В комнате висел большой швейцарский пейзаж с горами, эффектными облаками и зеленым озером, автором которого оказался *В. О. Шервуд*. Из этой комнаты я вошел в кабинет, обставленный мебелью красного дерева. Прямо против двери висел небольшой погрудный портрет молодого человека в гвардейской форме екатерининского времени, оказавшийся потом портретом Ивана Ивановича Дмитриева. Повернувшись вправо, я увидел на диване, обитом персидским ковром, маленького человечка с седыми зачесанными на пробор волосами, седыми усами и белой остроконечной бородкой. Он полулежал-полусидел, с французской книжкой в руке, залитый светом старинной масляной лампы, стоявшей рядом, на столике. При моем появлении он захлопнул книгу, бросил ее на диван и, взглянув на меня близорукими глазами, стал надевать очки, снятые на время чтения. Это и был Федор Михайлович.

— Что же вы так долго не приходили? — обратился он ко мне, пристально в меня всматриваясь.

Я извинился, как мог, отговариваясь университетом. Эта встреча меня смутила, но через полчаса от смущения не осталось и следа, и мы были друзьями. Мне казалось, что я уже давным-давно его знаю. Федор Михайлович беспрестанно шутил, балагурил, острил, цитировал очень кстати то стихи, то прозу, по-русски, по-французски, по-английски, потом вдруг сделал серьезное лицо и сказал:

— А теперь попробуем, как у нас пойдет чтение. Вот сегодняшние "дела".

И он показал на пачку оберток с печатной надписью "Дело" и рукописным изложением содержания этого "дела". То были дела по 1-му департаменту сената, по так называемой административной юстиции.

"Дело" обычно начиналось с жалобы какого-нибудь купца на неправильные взыскания налогов, или чиновника на незаконное превышение власти начальства, или еврея-фармацевта на выселение в черту оседлости. На эти жалобы писали свои объяснения исправники, на них снова подавались обиженными жалобы, на которые следовали уже отповеди губернаторов и т. д., пока наконец дело не доходило до сената. Бывали дела "тоненькие" и "толстые", как мы их с Федором Михайловичем окрестили, -- листов в пять — восемь, а бывали и в 50 листов.

В первый же вечер я усвоил технику чтения, или, вернее, извлечения из массы лишних и постоянно повторявшихся фактов и аргументов самого главного материала, нужного для суждения и решения дела.

Дмитриев оставался в полулежачем положении, утопая своим маленьким телом в мягком диване и куря одну за другой крошечные тонкие папироски, которые то и дело вынимал из золотого портсигара, лежавшего на столике с лампой. Портсигаром ему служила табакерка конца XVIII века, наследованная от деда. Я сидел подле него на стуле красного дерева, против висевшего над диваном большого поколенного портрета Б. Н. Чичерина, работы того же Шервуда, бывшего в 60—70-х годах любимым портретистом московских аристократических домов.

Иван принес два стакана чаю и вазочку с земляничным вареньем. После прочтения дел Федор Михайлович, оставшийся, видимо, вполне удовлетворенным, попросил меня прочитать ему телеграммы из "Нового времени" и просмотреть, нет ли чего-нибудь в "Русских ведомостях". Найдя в "Новом времени" новый рассказ Чехова, я предложил ему прочесть его. Продолжительное участие в любительских спектаклях и частые выступления со сцены в качестве рассказчика, в стиле Горбунова, давали мне основание считать себя неплохим чтецом беллетристики. Мне хотелось выложить тут же все свои таланты, а Федор Михайлович был также не прочь испытать меня в различных родах чтения, почему охотно согласился.

Рассказ был очень забавный, но какой именно — не помню. О Чехове Дмитриев до того не слыхал, но талант его сразу оценил, хотя и не считал его глубоким: мы читали только коротенькие рассказы в субботниках "Нового времени" и фельетонах "Русских ведомостей", большею частью шуточные. После этого первого вечера я уже не пропускал ни одного рассказа, настаивая на его прочтении. Дмитриев иногда упирался, предпочитая кончить начатый новый роман Поля Бурже, но в конце концов соглашался, говоря:

— Вы решительно хотите перевоспитать меня, навязав свои литературные вкусы.

Постепенно он, впрочем, и сам привык к этому чтению и не раз спрашивал, нет ли чего-нибудь чеховского.

Так потекли — день за днем — годы в Манежном переулке. После сената Федор Михайлович уезжал обедать в Английский клуб, на Михайловской площади, и, если не засиживался там с какими-нибудь интересными для него людьми, приезжал часам к восьми домой. К этому времени и я должен был приходить. Если ему надо было быть где-нибудь на вечере, он предупреждал меня об этом заранее, либо лично заезжая ко мне в своей карете и посылая наверх карточку с карандашной припиской, либо присылая еще с утра кучера или помощника Ивана, молодого парня Алешу. Когда мне хотелось пойти в театр, я также предупреждал его.

Как только он приезжал, подавался чай и до чтения он рассказывал какие-нибудь новости или говорил об интересной встрече в клубе. После этого мы быстро прочитывали газеты и переходили к "делам". Если они были "тоненькие", оставалось вдоволь времени для чтения какого-нибудь интересного произведения — французского романа, французской или немецкой книги политического, юридического, экономического или философского содержания. Часто приходилось читать книги, недоступные для простых смертных, приносившиеся или присылавшиеся Победоносцевым, с которым со времен их совместной профессорской деятельности в Московском университете Дмитриев продолжал сохранять хорошие отношения, расходясь с ним во взглядах политических.

Так прочли мы запретную историческую новинку — историю Екатерины II Бильбасова, в которой впервые документально доказывался факт насильственной смерти Петра III и безмолвного участия в ней Екатерины. Так читали мы запрещенные книги Ренана, читали много вновь найденных статей Герцена, немецкие статьи Лассаля, письма Бакунина. Но самыми интересными были рукописи, не разрешенные к печатанию и приносившиеся в Манежный переулок редактором-издателем "Русской старины" М. И. Семевским. Мы прочли записки фаворита Екатерины II, де Санглена, значительная часть которых, наиболее пикантная, была цензурой вычеркнута.

Исключительный интерес вызвало чтение "Крейцеровой сонаты" в рукописи, доставленной также Победоносцевым. Ее не сразу разрешили печатать, и она ходила по Петербургу и Москве в списках, как за шестьдесят лет до того передавалась из рук в руки рукопись "Горе от ума". В таких случаях откладывались даже "дела", которые я прочитывал на другой день утром, если не было сенатского заседания. Дела читались не ежедневно, а только накануне заседаний; другие вечера уходили исключительно на литературные или научные чтения.

Однажды, когда мы только что прочли газеты, вошел Иван и доложил, что приехал *Константин Петрович Победоносцев*. Я встал, чтобы уйти, но Дмитриев жестом дал мне понять, чтобы я оставался, а сам пошел в зал встречать гостя.

Я в первый раз видел грозного вельможу, о котором по Петербургу ходили самые фантастические рассказы. Победоносцев был похож на человека, непонятным образом сошедшего в наши дни с какого-то иллюстрированного журнала сороковых годов. В манере говорить, держать себя, в движениях рук, повороте головы, в старомодной темной оправе очков было нечто не от нашей эпохи, чего я не замечал ни у одного из многочисленных сановников, виденных мною у Дмитриева.

Я сидел, молчал и только слушал. Победоносцев сообщил какие-то важные новости, которых сейчас не могу вспомнить. В дальнейшем речь зашла о Толстом и как-то встал вопрос, отдавали ли себе великие люди отчет о значении и величии их дел. Дмитриев высказал мысль, что великий человек — писатель, философ — едва ли сознает подлинную ценность того, что им создано; величие в нашем представлении вообще скорее сочетается со скромностью, нежели с самоуверенностью и самовлюбленностью, составляющими удел небольших людей. Победоносцев нетерпеливым движением руки и отрицательным качанием головы дал понять, что он с этим решительно не согласен.

— Ах нет, что вы? Не говорите. Да вот хоть Достоевский. Помню, я сидел как-то у себя в кабинете за срочным докладом, когда услыхал сзади себя

торопливые шаги. Обернувшись, я увидел Достоевского, приходившего ко мне обычно без доклада. Он держал в руке рукопись, которою с силой хлопнул по столу и что есть мочи закричал: "Я написал гениальную вещь, перед которой бледнеет даже "Фауст". И, усевшись в кресло, начал читать "Легенду о великом инквизиторе". Какая уж тут скромность гения?

Из других сановников я раза два видел у Дмитриева министра народного просвещения Делянова, но от этих посещений у меня не сохранилось сколько-нибудь любопытных воспоминаний. Из научных деятелей чаще других здесь бывал известный славист академик Владимир Иванович Ламанский, очень ценивший ум и широту взглядов Федора Михайловича. Он просиживал целые вечера в беседах с ним, и эти вечера дали мне много такого, чего я не мог получить в университете.

Но еще памятнее мне вечера, проведенные в Манежном переулке с Владимиром Соловьевым, наиболее частым гостем здесь. Соловьев был учеником Федора Михайловича и относился к нему с особенной нежностью и почтительностью. В свою очередь и тот его очень любил и не мог скрыть своей радости при его приходе. Он очень ценил его стихи, заставляя меня постоянно искать их в последних номерах "Вестника Европы". Почти всегда, когда бывал Соловьев, Федор Михайлович просил его прочесть какое-нибудь новое стихотворение, и Владимир Сергеевич никогда ему в этом не отказывал. У меня было даже впечатление, что он иногда нарочно заходил в Манежный только для того, чтобы прочесть свои последние стихи человеку, мнением которого он несказанно дорожил.

Однажды произошел случай, запечатлевшийся у меня на всю жизнь. Владимир Сергеевич, прочтя новое предлинное стихотворение, строк в шестьдесят, вспомнил, что ему надо было куда-то ехать, и, извинившись, ушел. Стихотворение произвело на Дмитриева заметное впечатление. Он сидел перед камином, протянув к огню ноги, в глубоком раздумье, беззвучно шевеля губами, словно шепча что-то. Я сидел, не желая нарушать настроения, навеянного стихотворением. Так прошло минут десять. Вдруг Федор Михайлович начал читать стихи, сперва тихо, как бы про себя, потом все громче и громче: он прочел наизусть, от доски до доски, пятнадцать строф соловьевского стихотворения, прочел выразительнее, чем сам автор. Мы весь вечер после этого просидели молча.

Федор Михайлович имел решающее влияние на формирование моих тогдашних литературных симпатий и вкусов. Я впервые понял по-настоящему Пушкина, беззаветно полюбив его, ставшего для меня выше всех мировых поэтов. У дмитриевского камина я изучил всех современников Пушкина, научившись особенно ценить Баратынского, а из позднейших — Тютчева. Только благодаря Дмитриеву я понял гений Толстого и Достоевского.

Там же, у камина, я слушал его бесконечные рассказы из жизни старой Москвы и старого Петербурга. В пятидесятых годах он был личным секретарем великой княгини Елены Павловны, ездил с ней за границу, видал и знал всю литературную и артистическую публику, окружавшую ее в Ораниенбаумском дворце. Я впервые от него услыхал имена славных петербургских зодчих, которых до тех пор не знал: Росси, Стасов, Александр Брюллов, Монферран, Воронихин, Старов, Бренна, Кваренги, Ринальди, Растрелли. Передо мною открылась совершенно новая область, я стал приходить к нему до восьми часов — часам к четырем, чтобы, не отрываясь, читать всевозможные мемуары

о старом Петербурге и старой Москве. Он давал мне к ним множество дополнительных сведений, сдабривая их то эпиграммой Соболевского, то собственными стишками, рассказывая анекдоты и были. Интересом к старине я всецело обязан Дмитриеву, он же привил мне вкус к мемуарной литературе и архивным исследованиям, определив в значительной степени мои дальнейшие пути и перепутья.

В частности, он окончательно отравил мне вкус к юмористике. Боже, до чего пошлыми стали мне теперь казаться все мои литературные кропания и потуги на остроумие рядом с Соболевским и самим Дмитриевым! Он так изводил меня своим подтруниванием — вполне безобидным и добродушным — над разными "Стрекозами" и "Шутами", что я их возненавидел.

В первые же дни по приезде в Петербург я зашел к доктору Иосифу Степановичу Добрянскому, выдававшему себя за племянника моего деда, следовательно, за моего двоюродного дядю. На самом деле он был только его однофамильцем и ни в каком родстве с ним, кажется, не состоял, хотя ему и удалось почти убедить в этом мою мать. Он был галичанином, кончил медицинский факультет в Вене, приехав в Россию, жил одно время в Одессе и в конце 80-х годов переехал в Петербург. Высокого роста, элегантный, красивой наружности брюнет, с холеной круглой бородкой, он всегда одевался по последней моде, с особым, чисто венским привкусом. Ему было лет за сорок, и в Петербург он приехал с молодой женой — кажется, второй или третьей — крошечной хорошенькой брюнеткой-немкой, певицей, ни слова не говорившей по-русски и разучивавшей партию Татьяны в "Евгении Онегине".

Матушка перед отъездом из Измаила дала мне его адрес, взяв с меня слово, что я заеду к нему и к Ходобаю — сыну Юрия Юрьевича, бывшему уже обер-секретарем сената. К Ходобаю меня не тянуло, а к Добрянскому я решил зайти. Он принял меня, как "родного племянника", радушно и по-родственному сердечно; мы подружились и с ним, и с женой.

Здесь я встречал людей, вовсе не похожих на все мои новые петербургские знакомства: ни в университетских, ни в академических кружках, ни в среде юристов и литераторов, в которой я вращался, ни в Манежном переулке таких людей не было. Тут были все больше музыканты, музыкальные импресарио, какие-то дельцы зрелищных предприятий, музыкальные критики. Днем Добрянский принимал больных, почти исключительно женщин — он был гинеколог, — а маленькая, толстенькая Мука, как ее звали муж и все друзья, заливалась сольфеджио и ариями Татьяны, Маргариты и Африканки, не обращая внимания на больных, из которых, впрочем, половина была здорова и приходила только из обожания к душке-доктору.

Из нетеатральных деятелей и немузыкантов здесь бывали только домашний врач графа Строганова А. А. Вагнер и художник Эрнест Карлович *фон Липгардт,* впоследствии хранитель Эрмитажа, тогда еще молодой, красивый, черноусый дамский кавалер, писавший с Муки головки для нимф на плафонах, заказанных ему фон Дервизом. Воздыхатели красавицы рассказывали, что Липгардт писал с нее далеко не одни головки.

Центральной фигурой в этом доме, каждодневным посетителем был венгерец *Юлий Цет* (Юлий Иванович), импресарио и представитель интересов *П. И. Чайковского,* возивший его концертировать по всей Европе и с ним очень друживший. Огромного роста полный сорокалетний блондин, с небрежной

прической, одутловатым бритым лицом и густыми свисавшими над верхней губой усами, он был добродушен, остроумен, находчив, беспечен и неизменно жизнерадостен. Будучи бескорыстен, он вечно нуждался в деньгах, отдавая другим все, что зарабатывал. Чайковского он обожал, считая, что его никто по-настоящему не понимает и что его оценят только после того, как его давно уже не будет в живых. Милый Цет был редчайшим типом импресарио, не нажившим ни копейки на своем концертанте и готовым отдать ему не только последнюю рубашку, но и свою жизнь.

Музыкальные издатели и критики приходили не столько к Добрянскому, сколько к Цету, которого в его номере, в гостинице, никогда нельзя было застать, ибо он дни и ночи проводил на Малой Итальянской, у Муки, у которой пользовался расположением.

Вечера у Добрянских были всегда оживленными: играли, пели, веселились напропалую. Цет и Липгардт были неисчерпаемо изобретательны на всякие шутки и балагурства. Липгардт мастерски умел рассказывать. Говорили здесь, из-за хозяйки, только по-немецки, а кто не умел, по-французски. Липгардт совершенно без акцента говорил по-немецки, по-французски, по-английски, по-итальянски и по-испански. Он был феноменальным полиглотом. Самым блестящим из его вечерних номеров была имитация заседания какого-то международного конгресса. Он удалялся в соседнюю комнату и, меняя голос, манеру и все повадки, произносил соответствующие случаю речи на разных языках, то безукоризненно чисто, то смешно их коверкая. Можно было пари держать, что в соседней комнате не один человек, а десяток: все они кричали, спорили, бранились, перебивали друг друга — полная иллюзия беспорядочного сборища. Иногда это было собрание акционеров какого-то фантастического международного общества стрижки баранов, в другой раз заседание членов конкурса по несостоятельности банкирского дома Нусинген и К°: Липгардт никогда не повторялся.

Однажды вечером, когда не было гостей, Цет привел Чайковского послушать исполнение Мукой партии Татьяны. У нее был красивого тембра бархатный голос и хорошая итальянская школа. Выступала она в концертах под фамилией Марокетти. Чайковский нашел ее исполнение превосходным, но только посоветовал взять более быстрый темп в сцене письма, особенно во фразе:

Нет, никому на свете
Не отдала бы сердца я,
То в вышнем суждено совете.
То воля неба, — я твоя.

Медея Мей обычно пела ее более замедленным темпом.

Когда поздно вечером мы уходили, Петр Ильич, узнав, что я живу в том же доме, где он, на углу Малой Морской и Гороховой, предложил мне пройтись от Малой Итальянской по Литейному до Невы и идти домой по набережной. Была чудная лунная ночь. Сначала мы шли молча, но вскоре Петр Ильич заговорил, расспрашивал меня, почему я, задумав сделаться художником, пошел в университет? Я объяснил, как умел, прибавив, что я мог бы ему задать тот же вопрос — ведь он до консерватории окончил Училище правоведения и по образованию тоже юрист. Он только улыбнулся, но промолчал.

Понемногу я набрался смелости. Он был необычайно прост и бесконечно обаятелен. С ним было легко и хорошо. В то время я уже почти не ходил в Александринский театр, бывая только в Мариинском: любовь к драме уступила место страсти к музыке. Из нескольких десятков товарищей-студентов, подражавших мне и всегда меня слушавшихся, удалось сколотить группу энтузиастов музыки Чайковского, активную и шумную. Сидя на галерке, мы неистово хлопали, крича до потери голоса и без конца вызывая "автора". В те времена внешний успех представления в значительной степени определялся галеркой, и наша галерка немало содействовала успеху "Пиковой дамы", "Спящей красавицы", "Щелкунчика". Все эти шедевры появились в мои студенческие годы, и мне уже тогда была ясна их огромная музыкальная ценность, как ясно было, что поставленная одновременно с "Щелкунчиком" в декабре 1892 года "Иоланта" слабее их всех. К ней я был холоден, а на те ходил десятки раз, гордясь сознанием, что как-то способствовал успеху любимого композитора, которого прямо боготворил.

Надо ли говорить, каким счастьем наполнилась моя душа в эту незабываемую лунную ночь на набережной Невы. После долгого молчания я вдруг отважился говорить, сказал что-то невпопад и сконфузился. Не помню, по какому поводу и в какой связи с его репликой высказал мысль, что гении творят только по "вдохновению", имея в виду, конечно, его музыку. Он остановился, сделал нетерпеливый жест рукой и проговорил с досадой:

— Ах, юноша, не говорите пошлостей.

— Но как же, Петр Ильич, уж если у вас нет вдохновения в минуты творчества, так у кого же оно есть? — попробовал я оправдаться в какой-то своей неясной мне еще оплошности.

— Вдохновения нельзя выжидать, да и одного его недостаточно: нужен прежде всего труд, труд и труд. Помните, что даже человек, одаренный печатью гения, ничего не даст не только великого, но и среднего, если не будет адски трудиться. И чем больше человеку дано, тем больше он должен трудиться. Я себя считаю самым обыкновенным, средним человеком...

Я сделал протестующее движение рукой, но он остановил меня на полуслове.

— Нет, нет, не спорьте, я знаю, что говорю, и говорю дело. Советую вам, юноша, запомнить это на всю жизнь: вдохновение рождается только из труда и во время труда; я каждое утро сажусь за работу и пишу, и, если из этого ничего не получается сегодня, я завтра сажусь за ту же работу снова, я пишу, пишу день, два, десять дней, не отчаиваясь, если все еще ничего не выходит, а на одиннадцатый, глядишь, что-нибудь путное и выйдет.

— Вроде "Пиковой дамы" или Пятой симфонии?

— Хотя бы и вроде. Вам не дается, а вы упорной работой, нечеловеческим напряжением воли всегда добьетесь своего и вам все дастся, удастся больше и лучше, чем гениальным лодырям.

— Тогда выходит, что бездарных людей вовсе нет?

— Во всяком случае, гораздо меньше, чем принято думать, но зато очень много людей, не желающих или не умеющих работать.

Мы повернули с набережной, мимо Адмиралтейства к Невскому и шли молча. Когда мы остановились у его подъезда, на Малой Морской, и он позвонил швейцару, я не удержался, чтобы не высказать одну тревожившую меня мысль, и снова вышло невпопад.

— Хорошо, Петр Ильич, работать, если работаешь на свою тему и по собственному желанию, а каково тому, кто работает только по заказу? — решился я спросить, имея в виду свои заказные работы.

— Очень неплохо, даже лучше, чем по своей охоте: я сам все работаю по заказам, и Моцарт работал по заказу, и ваши Боги — Микеланджело и Рафаэль. Очень неплохо, даже полезно, юноша. Запомните и это.

Швейцар отворил дверь, и ее темная пасть поглотила фигуру Петра Ильича. Через мгновение швейцарская осветилась и я еще раз увидел его прекрасную голову, с седыми редкими волосами, седой круглой бородой и розовым лицом. Он стоял без шляпы и о чем-то говорил со швейцаром. Через минуту он стал подниматься по лестнице, держа шляпу в руке и вытирая платком высокий лоб, пока не исчез за поворотом. Я долго стоял, раздумывая о новых, глубоко меня поразивших мыслях, остро врезавшихся в мою память на всю жизнь и ставших моей путеводной нитью. Сколько раз в минуты отчаяния от художественных неудач они вновь и вновь вливали в меня недостававшую дозу энергии, научив упорством и сугубой работой преодолевать неудачи.

Когда Чайковский возвращался с Цетом из заграничных турне и долгое время оставался в Петербурге или в Клину, Цет пускался для пополнения своего опустевшего кошелька в разные невинные аферы, на которых только вконец разорялся, будучи вечно в долгах. Однажды он вздумал устроить бал-маскарад "В подводном царстве", для чего большой зал "дворянского собрания" на Михайловской должен был при помощи декораций и всяких трюков превратиться в дно моря. Честь выполнения этих декораций и организации всей художественной стороны была синклитом Малой Итальянской возложена на меня. Я написал картину-плакат, большой холст, аршина в два, масляными красками, где изобразил морское дно, коралловые рифы и всякую подводную требуху, заимствованную из Жюля Верна. Плакат был вывешен в окне самого большого магазина на Невском вместе с заманчивой программой вечера. Цет сумел купить кого следует в прессе, и все пошло как нельзя лучше. Я писал декорации и украшал, украшал, украшал. В какой-то газетке, не то "Петербургской", не то в "Листке", появилось интервью с Цетом, сочинившим из озорства и интервью со мной. Когда я рассказал об этом Федору Михайловичу, он громко рассмеялся и долго не мог успокоиться, прося повторить отдельные выражения интервью. Придя на следующий день, я застал его уже дома. Он, видимо, поджидал меня, сидя на своем диване с "Новым временем" в руках, что было непривычно. Он встретил меня со словами:

— Вы, вероятно, не знаете, что и Суворин не выдержал — написал "Маленькое письмо" о вас и дал интервью с вами.

— Что вы говорите? — воскликнул я, предчувствуя недоброе.

— А вот послушайте интервью: особенно хорошо? И он начал читать, еле разбирая слепую газетную печать:

"Мы вошли в великолепную, пышно убранную восточными коврами и дорогим оружием мастерскую Ивана Емельяновича Храброва. Знаменитый художник, почтенный пожилой человек, с серебристой шевелюрой и большой бородой, высокого роста и богатырского сложения встретил нас в высшей степени радушно"... и так далее в таком же роде.

Я сразу просиял, поняв, что это одна из обычных шуток Федора Михайловича, которыми он меня постоянно огорошивал. Интервью я прослушал тем

не менее до конца. Оно было на редкость остроумно, ибо зло высмеивало только что появившуюся тогда моду интервьюировать бульварных знаменитостей и "героев дня".

Не проходило дня, чтобы Федор Михайлович не придумал какой-нибудь новой забавной штуки. Остроты, сопоставления, каламбуры, эпиграммы сыпались у него как из рога изобилия. Жалею, что я их не записывал, они составили бы замечательный сборник — не чета нашим, юмористическим.

К нему часто заходил сенатор *Евграф Евграфович Рейтерн*, сын художника и шурин *В. А. Жуковского*, высокий худой старик, с белой шевелюрой и белыми бакенбардами, собиратель рисунков и гравюр, считавшийся в светских кругах большим знатоком живописи и прозванный Жирафом Жирафовичем. Однажды он пришел, когда у Федора Михайловича был Владимир Соловьев. Рейтерн вошел почему-то прихрамывая. Соловьев заметил, обращаясь к нему:

— Нехорошо, Евграф Евграфович: что-то стареть стали.

— Душенька, — обратился Федор Михайлович к Соловьеву, — только русские говорят человеку в глаза такие неприятные вещи. Есть три вещи, которых никто на свете, кроме русских, никому не скажет. Это: "Боже, как вы постарели!", "Понюхайте, как это скверно пахнет" и "Нет, неправда". Француз всегда, не смущаясь, соврет: "Ах, как вы помолодели". А если скверно пахнет, зачем давать нюхать? "Нет, неправда", — значит, сказать — вы лжете. Иностранец скажет только скромно: "Вы ошибаетесь", но ему и в голову не придет обвинять человека во лжи после первого же знакомства.

Но больше всего подшучивал Федор Михайлович над моей юмористикой, чем и доконал ее бесповоротно, к большой моей радости, так как она мне и без того изрядно опостылела.

Сотрудничество в "Шуте", самом слабом из всех юмористических журналов по составу сотрудников, а потом и редактирование его давали мне средства, с избытком хватавшие на жизнь, значительно лучшую, чем бедная и даже средняя студенческая жизнь. Получив первый гонорар, а вслед за тем и первое жалованье за чтение — Федор Михайлович положил мне по 25 рублей в месяц, — я отправил назад в Измаил присланные мне отцом двадцать рублей. Я знал, с каким трудом они ему давались, и решил раз и навсегда отказаться от поддержки из дому. Через полгода я имел уже до ста рублей в месяц, а в дальнейшем и больше. Правда, давались они нелегко, так как писать всю эту чепуху днем не было времени, а вечера все уходили на Манежный переулок и оперу. Приходилось сидеть по ночам по возвращении от Дмитриева. Случалось просиживать, до пяти — семи часов утра. Я жил тогда в той самой комнате, на углу Графского переулка и Владимирской, из окна которой за год перед тем написал этюд крыши со снегом и перспективу Владимирской улицы. Типография Голике, где печатался "Шут", была тут же, в двух шагах, за углом, на Троицкой улице, и метранпаж, приходя ко мне за рукописью и корректурами, нередко заставал меня утром еще за работой. Я засыпал после его ухода часа на три и ехал в университет.

В то время я уже сменил свой старый измаильский студенческий сюртук на новый, сшитый у приличного петербургского портного, не Брунста, конечно, но и не подворотного, а у солидного немца с длинной рыжей бородой.

На этот расход я отважился после того, как заметил, что мой помятый и сильно поношенный сюртук стал мне такой же помехой в жизни, как в свое

время недоброй памяти лицейский картуз. Элегантный "дядюшка" Добрянский давно уже убеждал меня продать его татарину и завести новый — до того старый стал неприличен. Окончательно меня к этому побудило посещение важной семьи Погожевых. Погожев был правой рукой директора Императорских театров И. А. Всеволожского — управляющим конторой театров. Имение Погожевых находилось рядом с Титовым, Ходобаев и тетушка Аделина Александровна очень просили меня зайти и вообще бывать у них, тем более что я у нее познакомился уже с матерью и двумя дочерьми.

И вот, надев свой единственный костюм, я отправился. Обстановка дома оказалась меньше всего отвечавшей моей внешности. Как только я увидел расшитого галунами швейцара, важного камердинера, ковры, дорогие обои, вазы и люстру в гостиной, меня взяла оторопь. Я понял, что мне не следовало бы сюда ходить. Хотя хозяйка была очень любезна, расспрашивала о тетке, которую я не видал дольше, чем она сама, но я ловил несколько насмешливых взглядов у обеих дочек, оказавшихся не в меру смешливыми. Они с ужимками стали говорить между собой по-английски, заливаясь смехом. Я чувствовал, что они смеются надо мной, и у меня потемнело в глазах от сознания своей беспомощности и безвыходности моего положения. Я не знал, как мне оттуда выбраться, неуклюже отказался от чая, будучи уверен, что наверное как-нибудь не так, как принято, возьму в руку чашку и не так положу себе бисквит, и, вскочив с кресла, распрощался, отговорившись срочным делом. Незачем добавлять, что в этом доме моей ноги больше не было.

Результатом этого посещения явились новый сюртук и преподавательница-англичанка. Я не знал по-английски, почему и не мог отчитать этих противных девчонок. К тому же я твердо решил выучиться этому языку, на котором не мог читать Федору Михайловичу очень нужных ему книг. Моя соседка по квартире на Владимирской рекомендовала мне в качестве учительницы пожилую англичанку Луизу Ивановну, вдову художника Атрыганьева, плохого олеографического пейзажиста, ученика Мещерского. Она была очень внимательна, массу времени уделяла нашим урокам, жила через два дома от меня на Владимирской и вдобавок брала с меня какие-то сущие пустяки за уроки, — не то по рублю, не то по два за каждый. Зная по-французски и по-немецки, я быстро выучился и по-английски. Через полгода я мог уже читать достаточно прилично даже требовательному Федору Михайловичу, а через год бегло разговаривал с англичанами.

Не имея практики во французском языке, я заметил, что начинаю терять лицейскую легкость разговорной речи, и решил подыскать какую-нибудь француженку. Я нашел ее еще легче, чем англичанку: через площадку против нашей квартиры, на Владимирской, поселилась молоденькая француженка, m-lle Leonie, только что приехавшая из Парижа к своей сестре, бывшей замужем за петербургским парикмахером Гишаром. Ей было восемнадцать лет, мне двадцать, и практика установилась с быстротой, свойственной нашему возрасту, и была во всех отношениях приятной и полезной.

Федор Михайлович уже через неделю заметил, что я стал читать более бегло и не путался в "лиезонах". Узнав, что я "завел француженку", он получил новый повод подшучивать надо мной, прося непременно принести ее фотографию. Фотография не заставила себя ждать: я получил ее через несколько дней с трогательными стихами Ламартина:

Comme le flot que le vent chasse
Et qui veint à nos pieds mourir,
Ainsi tout meurt et tout s'éface.
Tout, excepté le souvenir.

— Душенька, — обратился ко мне Федор Михайлович, налюбовавшись хорошеньким личиком с капризно поджатыми губками и прочтя стихи. — Вы должны тоже подарить ей фотографию и сочинить собственные стихи. Она — из Ламартина, а вы — свои.

И усевшись у камина, он продекламировал:

Toute la grace reunie
De la petite Léonie
Ne saurait ni bien ni mal
Lui faire un madrigal.

На следующий день я поднес мадемуазель Леони свою фотографию с этим нежным мадригалом. Конечно, она не сомневалась, что автором его был я, и мы еще более подружились. Я был даже немножко влюблен в нее, так как она была действительно очаровательна.

Так продолжалось около года, после чего она переехала на другую квартиру, и я потерял ее из виду. Лишь много лет спустя я узнал, что несколько офицеров-гвардейцев, бывавших иногда у ее квартирной хозяйки, заманили ее однажды на острова, подпоили и изнасиловали. Это известие меня так поразило, что я несколько дней не мог опомниться.

Я перестал ходить в "Капернаум", прекратил хождение и по бильярдным, которыми одно время сильно увлекался, достигнув больших успехов в игре в пирамидку. Я линял и менял шкуру. "Рубикон" был перейден, и я расстался с милейшим Романом Романовичем Голике, чтобы более к нему не возвращаться. Началась другая полоса, столь тесно связанная с именами Маркса, Грюнберга, Лугового (издателя, управляющего конторой и редактора "Нивы"), что в моих воспоминаниях им должно быть уделено видное место. Всех их давно уже нет в живых, но память о них до сих пор жива в моем сердце. Самые сердечные строки я считаю своим долгом отвести здесь *Юлию Осиповичу Грюнбергу*.

Уже в первое мое посещение редакции, на Невском, я был несказанно тронут его исключительно внимательным и дружелюбным отношением к моему рисунку. В дальнейшем его расположение росло изо дня в день и вскоре превратилось в дружбу, оборванную только его ранней смертью. Он умер в 1899 году после неудачной операции аппендицита.

Среднего роста, худощавый, с небольшой круглой бородкой, он сидел за своим огромным письменным столом, заваленным бумагами, умея в одно и то же время делать резолюции на бумагах утренней почты, давать распоряжение финансового, типографского и хозяйственного порядка и тут же любезно разговаривать с сотрудниками и другими посетителями. К нему лезли со всякой чепухой, но он каждого деликатно направлял куда следует, сохраняя спокойствие и хорошее настроение. Ничто не могло его вывести из себя.

В то время управление таким огромным предприятием было делом неизмеримо более сложным, чем теперь: не было пишущих машинок, и приходи-

лось либо самому писать, либо, в лучшем случае, диктовать переписчику; не было телефонов, и все случаи, решающиеся сейчас в две минуты телефонными переговорами, требовали личных встреч и бесконечных деловых приемов. Юлий Осипович писал обычно сам, и это писание заставляло его засиживаться в редакции нередко до ночи.

Лично я ему обязан столь многим, что его образ запечатлелся в моем сердце в ореоле яркого света, не угасшего и до сегодняшнего дня. Благодаря большому опыту и природной чуткости, он сразу понял, что университет, юмористика и даже "Нива" — для меня только эпизоды, а мое основное, главное, цель моей жизни — искусство. Поэтому он, как и я сам, смотрел на "Ниву" только как на средство моего заработка и делал все от него зависевшее, чтобы расположить ко мне издателя Маркса.

Моя пустяковая статейка о столетней годовщине взятия Измаила всем так понравилась, что мне стали давать писать тексты к картинкам. Писались они до того времени механически, скучно, писались сотрудниками, не имевшими элементарных сведений по старой и новой живописи и, главное, нисколько ею не интересовавшимися, а стряпавшими 20—50 строчек, комбинируя их по словарю. У меня сведений было хоть отбавляй. В первый же раз, когда понадобилось срочно дать несколько текстов к рисункам и я должен был тут же в редакции присесть за стол и их писать, я сделал это в полчаса, не заглядывая в справочники. Это произвело большой эффект, и я специализировался на таком писании, отказываясь только от картинок Грюцнера, Дефреггера и тому подобных художников, тексты к которым можно было переводить из немецких журналов. Нужно было писать вообще о том художественном материале, который составлял главное содержание "Нивы", — о любимцах мещанских гостиных, поставщиках олеографий. Как я ни старался хоть несколько переключить "Ниву" на более приличные художественные рельсы, мои тайные мечты и хитроумные планы разбивались о личный вкус Маркса, считавшего идеалом немецкий "уютный", "семейный" журнал "Gartenlaube". И все же упорно и медленно, тихой сапой, мне понемногу удалось внести — правда, в самой скромной дозе — освежающую струю в подбор картинок из иностранных журналов и с русских выставок. На страницах чопорной "Нивы" постепенно стали появляться художники, которые за несколько лет перед тем и мечтать не могли о такой "чести". Тексты тоже значительно изменились, и к середине 90-х годов В. В. Стасов, встретившись с Марксом на Передвижной выставке, крикнул своим зычным голосом на весь зал: "Вам тут нечего делать, Адольф Федорович, ведь тут декадентских картин не бывает, а в "Ниве" давно уже свили гнездо декаденты".

Спустя некоторое время после моего первого знакомства с Юлием Осиповичем подошла Масленица и он позвал меня к себе на блины. Узнав поближе его семью, я так с нею сблизился, что вскоре стал здесь своим человеком и чувствовал себя у Грюнбергов, как в своем домашнем кругу. В их квартире висело несколько вещей Серова, в том числе портрет хозяйки дома, Марии Григорьевны Грюнберг. В. А. Серов жил одно время в этой семье, как родной. Незадолго до моего появления в Петербурге он написал в этой именно квартире, в доме Жербина на Михайловской площади, известный портрет своего отца А. Н. Серова, находившийся еще там, когда я пришел на блины. Он поразил меня своей жизненностью, полной безыскусственностью и мастер-

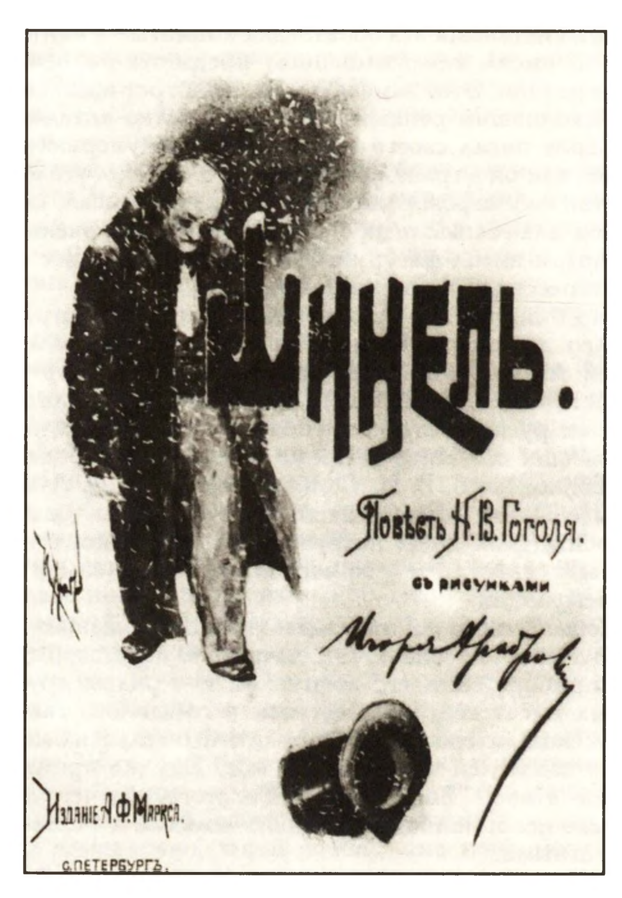
ством, с каким была написана вся обстановка комнаты — конторка, на которой композитор что-то писал, облокотившись, предметы на ней, висящие сбоку афишки и другие детали. Этот замечательный портрет казался мне подлинным шедевром, превосходившим репинские. Мне страстно хотелось знать все подробности, как Серов писал своего отца, давно уже умершего. Все наперебой рассказывали мне, как он в грюнберговской зале устроил уголок, точно воспроизводивший обстановку серовского кабинета, как написал, сначала в мастерской Репина, этюд для головы отца с актера Васильева, очень походившего на Серова-отца, а потом писал фигуру с Юлия Осиповича. Все эти подробности меня глубоко интересовали и волновали.

Одновременно с портретом отца Серов написал и портрет Марии Григорьевны. Незадолго до смерти Юлия Осиповича он написал пастелью и его портрет, пройденный им уже в 1889 году, по памяти. Портрет чрезвычайно похож и передает обаятельный облик этого замечательного человека, роль которого в истории русского просвещения известна только небольшому кругу лиц, близко стоявших к "Ниве". Кроме сменявшихся редакторов журнала — князя М. Н. Волконского, Р. И. Сементковского, А. А. Лугового — об этом знали только мы с Ильей Моисеевичем Эйзеном, моим товарищем и другом с первых университетских дней, поступившим после окончания университета в редакцию "Нивы" секретарем и остававшимся там до самой кончины журнала, уже в годы революции.

Грюнбергу первому пришла мысль давать в приложениях к "Ниве" собрания сочинений русских классиков. Он лично вел переговоры с наследниками Достоевского о приобретении его сочинений и с рядом других правопреемников знаменитых писателей, последствием чего явилось такое массовое распространение русской литературы в широких читательских массах, о каком до тех пор никто из издателей и мечтать не мог. Ему же принадлежала инициатива печатания в "Ниве" "Воскресения" Толстого, для чего он ездил в Ясную Поляну. Только его необычайная скромность помешала в свое время стать этим фактам общеизвестными.

Основатель "Нивы" и ее издатель Адольф Федорович Маркс был яркой фигурой на фоне петербургских журналистов в дни моего сотрудничества и позже. Уже его представительная внешность — высокий рост, большая окладистая борода русого цвета с сильной проседью — издали бросалась в глаза в театре, на выставках, на всевозможных торжествах, юбилеях и в тому подобных случаях. Выходец из Померании, он в 60-х годах приехал в Петербург по вызову издателя и книгопродавца Битепажа для организации немецкого отдела его книжной торговли. После приезда из Вестфалии другого "книжного немца", Германа Дмитриевича Гоппе, начавшего выпускать "Всеобщий календарь", "Модный свет", а позднее "Всемирную иллюстрацию", он перешел вместе с Корнфельдом к нему, но потом оба вышли и основали: один — "Стрекозу", другой — "Ниву".

"Нива" основана в 1870 году. Осторожный и умный Маркс создал свое гигантское издательское дело не столько сам, собственными усилиями, сколько умелым подбором людей. Особенно, как мы видели, ему повезло с выбором Грюнберга, давшего делу тот его размах, который обозначился уже в 80-х годах, но достиг своего апогея к началу века. Адольф Федорович умел неотступно вести твердо намеченную линию, не сбиваясь на мелочи. Он не был



Обложка к повести Н. В. Гоголя "Шинель".
1893

жаден и скуп, как большинство людей, превратившихся из бедняков в миллионеры, он шел на широкие перспективы и не жалел затрат, если его удавалось убедить в своевременности и беспроигрышности той или другой затеи. Но вкус его не поднимался выше уровня мещанских немецких иллюстрированных журналов, и то обстоятельство, что он от пошлостей Грюцнера и Зихеля — правда, долгим путем — дошел до Константина Маковского, а от последнего до Репина и даже Серова, свидетельствует о возможности эволюционирования даже для таких идеологически и формально замороженных натур, как Маркс.

Среди иллюстраторов, работавших в "Ниве", был некий Штейн, ныне никому не известный и забытый даже теми, кто еще помнит "Ниву" старого времени. Его жесткие, безвкусные иллюстрации к русским классикам, помещавшиеся почти в каждом номере журнала, даже тогда бросались в глаза людям, хоть несколько разбиравшимся в искусстве, как образцы скучного иллюстративного жанра, в котором не было ни проблеска дарования. Наряду с ним Каразин казался гением.

Грюнберг, которому очень не по душе были иллюстрации Штейна, предложил мне сделать несколько рисунков к "Шинели" Гоголя, которая должна была выйти в серии дешевых иллюстрированных книжек рассказов Гоголя. Первые книжки уже были выпущены с иллюстрациями Штейна, и Юлий Осипович с ужасом мне их показывал. Он прибавил, чтобы я держал все в секрете, так как Маркс об этом пока ничего не знает.

Я принялся за работу. В противоположность Штейну, я подошел к истории злополучного Акакия Акакиевича со стороны чисто живописной, строя иллюстрации на сочном пятне, противопоставлении света и тени, эффектах освещения. В композиционном отношении я также шел методом "от противного", беря вместо больших развернутых групповых сцен фрагменты, куски из жизни. Словом, смысл моего тогдашнего отношения к иллюстрации можно определить как смену академической иллюстрации рисунком импрессионистического характера. Должен прибавить, что в то время — в 1890 году — ни я, ни кто-либо другой из круга моих сверстников и знакомых не имел представления об импрессионизме и не слыхал даже этого слова. Я так увлекся, что иллюстрировал всю книжку. У меня не было натурщиков, и я все должен был делать "от себя", не имея ни необходимых костюмов, ни даже нужных для справок старинных журналов.

Когда я принес их в редакцию, они произвели фурор, и под влиянием всеобщего одобрения Маркс также сдался, дав мне тотчас же иллюстрировать ряд дальнейших книжек Гоголя: "Заколдованное место", "Ночь перед Рождеством", "Сорочинскую ярмарку", "Майскую ночь" и др. "Сорочинскую ярмарку" и "Вечер накануне Ивана Купала" я еще успел нарисовать в Петербурге, также от себя, но после них я твердо решил не ограничиваться таким дилетантским рисованием, а поехать куда-нибудь под Полтаву и там понаблюдать людей и быт и порисовать с натуры. Но прежде надо было кончить университет, ибо я был уже на последнем, четвертом курсе. Так как в университете я больше слушал филологов, чем юристов, то пришлось как следует приналечь на курсы, чтобы выдержать государственные экзамены. На подготовку ушли первые три месяца 1893 года, а в апреле происходили самые экзамены. Экзамены я держал еще в качестве *Храброва,* а после благополучного их завершения на основании отыскавшейся метрики я в аттестате об окончании университета именуюсь уже Грабарем-Храбровым. Иллюстрации к Гоголю имеют еще подпись — Игорь Храбров. Впоследствии эта фамилия постепенно вышла из употребления.

Я стал свободен и мог поступить в Академию художеств, но меня решительно отговорил от этого Щербиновский, переехавший в 1892 году в Петербург и поступивший тогда же в Академию. Он был прав, убеждая меня повременить: через год, в 1894 году Академия должна была начать новую жизнь после коренной реформы, проводившейся в ней как раз в год моего окончания университета. Поступать с осени 1893 года действительно не имело смысла, если со следующей осени все равно все пойдет насмарку.

Я так и сделал. Но лето 1893 года ушло у меня на поездку в Измаил и на дополнительные рисунки к "Шинели". Маркс решил выпустить эту повесть богаче, почему предложил мне удвоить число иллюстраций. Эти вторые рисунки вышли лучше первых и имели успех даже в среде художников, советовавших представить их на вступительный экзамен в Академию художеств в качестве домашних работ, как требовалось по новому уставу.

И. Э. Грабарь на 4-м курсе Петербургского университета.
1893

Я побывал в Киеве, Полтаве и Одессе, наблюдая жизнь и делая путевые заметки, но эти беглые наблюдения мало мне дали для бытовой стороны гоголевских рассказов. Мне было ясно, что необходимо окунуться в самую гущу украинской деревенской жизни, внимательно к ней присмотреться и подольше наблюдать. Это удалось мне только следующим летом, благодаря счастливо представившемуся случаю.

Я жил тогда на Владимирской улице, в том же доме Фредерикса, но уже не с Графского переулка, а с главной улицы, снимая большую светлую комнату в семье известного петербургского шапочника Чуркина. Там я познакомился с молодой помещицей Подольской губернии Е. Н. Молоховской, приехавшей в Петербург лечиться. Мы с нею быстро сдружились, и она пригласила меня к себе в имение Малую Русаву, расположенную близ Томашполя. Я готов был ехать даже зимой, имея в виду иллюстрации к "Ночи под Рождество", но

Семейная фотография. 1893. Слева направо: Владимир Эммануилович Грабарь, Ольга Адольфовна, Игорь Эммануилович, Эммануил Иванович Грабарь

неожиданное событие заставило эту поездку отложить: в декабре стал сильно хворать Ф. М. Дмитриев, жизнь которого была в опасности. Его лечили все знаменитости Военно-медицинской академии, домашним же врачом давно уже состоял И. С. Добрянский. Что было у Федора Михайловича, никто толком не мог сказать — все говорили по-разному, но он заметно хирел и слабел.

Пришло Рождество, на которое он всегда уезжал в Москву, к своим. На этот раз он ехать уже не мог. В сенат он еще иногда ездил, но обедал уже дома, а не в Английском клубе.

24 января 1894 года я пришел к нему, как обычно, к восьми часам. Он уже несколько дней не выезжал. В этот вечер, как и во все предыдущие, мы "дел" не читали, ограничиваясь только просмотром газет и очередными рассказами. Прочли что-то Чехова. Федор Михайлович присел к камину и, опустив голову, начал читать стихи. Сначала из Пушкина свое любимое стихотворение, которое он считал непревзойденным по силе настроения, глубине ощущения, образности и мастерству — "Мне не спится; нет огня". Потом было еще что-то и еще, чего не вспомню. В заключение он прочел два стихотворения, навсегда запечатлевшиеся в моей памяти:

Сфинкс, не разгаданный до гроба, —
О нем и ныне спорят вновь —
В его любви сверкала злоба,
А в злобе слышалась любовь.
Дитя осьмнадцатого века
Он чувств его наследник был,
И презирал он человека,
А человечество любил.

— Это Александр I, — сказал он после минутного молчания. — А вот "матушка Екатерина":

Насильно Зубову мила,
Старушка некогда жила,
Приятно, понаслышке, блудно,
Писала прозой, флоты жгла,
Вольтеру лучший друг была,
И умерла, садясь на судно.
Россия, бедная держава,
С тех пор в тебе и мрак и мгла:
С Екатериной умерла
Екатерининская слава.

Оба стихотворения были князя Вяземского.

Мы молча просидели еще с полчаса, после чего он встал. Я тоже поднялся. Федор Михайлович обхватил меня правой рукой за талию и повел в соседний зал. Я удивился: этого никогда не бывало. Мы несколько раз прошлись таким образом по мягкому ковру из конца в конец, пока он не остановился у большого дивана, стоявшего в зале и тоже обитого персидским ковром. Он сел и пригласил сесть меня. По обыкновению, из сидячего положения он принял полулежачее, облокотившись на подушки. Так мы пробыли некоторое время в молчании. Через комнату прошел зачем-то Иван, скрывшийся в переднюю. Взглянув на Федора Михайловича, я заметил, что он совсем лег на подушки и уронил на ковер папиросу. Наклонившись, чтобы ее поднять, я увидел его странно раскрытый рот. Еще через мгновение он закинул назад голову и стал хрипеть. Я понял, что дело плохо, и побежал за Иваном, прося немедленно послать Алешу к Добрянскому.

Не знаю почему — не мог этого тогда понять, не понимаю и сейчас — я схватил со стола лежавший на нем лист писчей бумаги, вынул бывший всегда со мной карандаш и начал рисовать запрокинутую голову умирающего. Я скорее почувствовал, чем осознал начало конца. Я успел окончить рисунок и положил его снова на стол, когда Федор Михайлович испустил последний, глубокий, скрипящий вздох. Приехавшему Добрянскому было уже нечего делать. Рисунок сохранился у меня.

Я дал тотчас же телеграмму в Москву, и через день приехала вся семья Дмитриевых. Начинались хлопоты с похоронами, потом похороны, а там новые заботы по ликвидации квартиры и перевозке библиотеки и всего имущества в Москву. Я освободился только к лету, когда и поехал в имение Молоховских.

И. Э. Грабарь. Няня с ребенком.
1892. Частное собрание. Москва

В Русаве я нашел все, что мне было нужно для работы: бесконечное радушие хозяйки, уютную, спокойную обстановку, типичную украинскую деревню, с ее своеобразным бытом, прекрасно сохранившимся в глуши, с неисчерпаемой галереей типов и запасом старинных предметов обихода. Ни в Киевской, ни в Полтавской губернии таких пережитков прошлого я не наблюдал. Новая обстановка и новый быт увлекли меня, и я с наслаждением рисовал с натуры. Здесь мною были сделаны "Заколдованное место", "Ночь перед Рождеством", "Майская ночь", "Тарас Бульба". В последнем, впрочем, лишь восемь моих рисунков.

С увлечением я рисовал, однако не все, и только вначале. Рисование занимало у меня так много времени, что не оставалось ни минуты свободной для занятий живописью, а живопись всегда была моей главной страстью, без живописи я чувствовал себя, как рыба на песке. Я невольно начал относиться к иллюстрированию менее внимательно и добросовестно — только бы сбыть с рук и освободиться. Отсюда все недостатки этих рисунков, ясные для меня уже тогда, но особенно очевидные сейчас. Я тогда уже знал, что я по натуре не иллюстратор и не график, а прежде всего живописец.

Я решительно тосковал по живописи. Удачное начало, положенное в 1889 году видом из окна Графского переулка, оставалось в течение двух лет без естественного продолжения. Только в 1891 году, поселившись в той же комнате, я вплотную засел за живопись и добился заметных результатов. Всю зиму 1891—1892 года писал с натуры что придется: тот же вид из окна, угол комнаты, брошенное на стул зимнее пальто с барашковым воротником, диван с подушками и цилиндром на них, со столом, на котором стоит зажженная лампа с зеленым абажуром и лежат книги, еще раз тот же стол, только накрытый другой скатертью, с другой лампой и другим абажуром.

Все эти этюды сохранились у меня. Некоторые из них доставили мне тогда немалое удовлетворение, ибо явно продолжали линию первых удачных измаильских этюдов и петербургского этюда 1889 года. Я чувствовал, что "плаваю" все свободнее и увереннее.

Я писал не только пейзажи и натюрморты, но также и фигуры, портреты, натурщиц и жанровые сценки. Ко мне приходили художники из Академии, публика из "Капернаума" и разные случайные знакомые. Я много писал, раздаривая тут же свои этюды, почему их у меня сохранилось немного. Уцелел этюд с дилетанта-художника Свентаржицкого, сидящего в профиль на венском стуле, в шубе и в цилиндре. Сохранилась жанровая сценка "В конке" — картинка, в которой я пытался дать типаж коночной публики того времени: студента-бедняка, студента-белоподкладочника, в бобровой шинели, швейки и заглядывающего ей в лицо старика.

Все вещи, написанные мною с натуры, неизмеримо лучше этих картинок. Они даже сейчас не кажутся очень устаревшими и, пожалуй, имеют черты, перешедшие в мою позднейшую живопись.

Огромное впечатление произвела на меня выставка Репина, открывшаяся в Академии художеств в ноябре 1891 года совместно с выставкой И. И. Шишкина. Шишкин меня тогда уже не трогал. Отдавая должное его мастерству, огромному опыту и знанию природы, я был холоден к его живописному языку и предпочитал ему Левитана, Коровина, Серова. Но Репин меня захватил, притом не "Запорожцами", впервые тогда выставленными, и даже не

превосходной картиной "Явленная икона", также никогда до того не выставлявшейся, а теми прекрасными этюдами к разным картинам, которые он собрал на эту выставку. Мне хотелось купить хоть какой-нибудь крошечный этюдик из числа выставленных. Я прицениваλся у барышни, заведовавшей выставкой, и остановился на этюде головы лысого старика, с седой бородой, вошедшей в толпу "Явленной иконы". Написал Репину письмо и получил ответ, сохранившийся у меня до сих пор: он уступал мне этюд за пятьдесят рублей. Я его купил, и этюд находился у меня до 1913 года, когда я подарил его И. И. Трояновскому. Где он сейчас — мне неизвестно. Это был небольшой квадратный холст сантиметров пятнадцати, в середине которого написана была ярко освещенная солнцем голова, наклоненная вниз, очень цветистая и живая. Я был на седьмом небе, когда, получив с выставки, мог ее повесить у себя в комнате.

Летом 1890 года я по дороге в Измаил заезжал в Одессу для того, чтобы пописать этюды на берегу моря. Их у меня сохранилось несколько, но все они значительно слабее вещей следующих двух годов. Самым удачным из последних был портрет старухи няни, держащей на руках черноглазого ребенка в пеленках. Его я писал долго, в квартире Ключаревых в Москве, в 1892 году. Меня поразило красивое сочетание синей кофты старухи, лимонно-желтой фуфайки ребенка, его красных пеленок и зеленого абажура лампы на столе. Я с наслаждением часами просиживал за писанием и сделал вещь, сохранившую и посейчас кое-какие неплохие куски. Портрет этот был значительным этапом на пути моих живописных исканий.

Долгое иллюстрирование, занявшее все лето 1894 года, временно отклонило меня от этой живописной линии, но я с тем большим нетерпением дожидался осени, чтобы ехать в Петербург держать экзамен в Академию.

V

В АКАДЕМИИ ХУДОЖЕСТВ

1894—1896

Обновленная академия. Приемный экзамен. "Золотой якорь". П. П. Чистяков. А. Г. Явленский. М. В. Веревкина. В головном классе. В фигурном классе. И. И. Творожников. К. В. Лебедев. В. Е. Савинский. Н. А. Бруни. Вечерние классы. Г. Р. Залеманн. Состав учеников. Мурашко, Рерих, Богаевский, Делла-Вос, Мартынова, Остроумова, Кардовский, Щербиновский, Сомов, Малявин. "Рафаэль" А. С. Аренского. Переезд из Измаила в Юрьев. Академические мастерские. Репинская мастерская. "Нива". Заграничная поездка.

В сентябре 1894 года я съездил на короткое время к своим, в Измаил, откуда в последних числах месяца поехал в Петербург поступать в реформированную заново Академию художеств. Приемные экзамены были назначены на октябрь. Не скрою, что я ехал не без тайного трепета. Ходили слухи, что экзамены предстоят суровые, и у меня не было уверенности, что мне удастся поступить. Я слишком мало рисовал и писал с обнаженной натуры, возлагая все надежды на "домашние работы", которые — я в этом отдавал себе ясный отчет — не были плохими и не уступали тем, какие мне уже удалось видеть у лиц, собиравшихся поступать вместе со мной.

Как была произведена реформа Академии, кто участвовал в разработке нового устава и что он представлял собой в обновленном виде, этого никто из нас не знал. Говорили только, что главными действующими лицами были Репин и Куинджи. Подробности обо всем этом я узнал только значительно позднее, пополнив их особенно во время моих архивных работ над монографией Репина.

Устраивая в ноябре 1891 года свою персональную — вместе с И. И. Шишкиным — выставку в залах Академии художеств, Репин очень сблизился с тогдашним конференц-секретарем графом И. И. Толстым. Сближению этому способствовал их общий друг, византинист, академик Н. П. Кондаков. Толстой носился в то время с планом реформы Академии, которого не разделял ее вице-президент граф А. А. Бобринский, почему весь проект реформы был разработан им в полуконспиративной обстановке, совместно с Кондаковым, Репиным и Куинджи.

Реформа заключалась в коренной переработке устава Академии и полном обновлении состава профессоров. Главный удар был направлен на систему академических программ, против которых в 1863 году вспыхнул известный бунт тринадцати конкурентов. Первоначально предполагали вовсе отказаться от программ на заграничные поездки, но в конце концов их удержали, предоставив лишь свободу выбора тем. Академия превращалась в высшее художественное установление, ведающее всей государственной политикой в области изобразительного искусства. Ее роль в искусстве должна была быть аналогичной роли Академии наук в научной области.

При этой Академии учреждалось Высшее художественное училище. Звание академика сохранялось, звание профессора упразднялось в своем прежнем значении титула за заслуги и сохранялось только для преподавателей училища. Был составлен список новых академиков, в который вошли все видные передвижники, не имевшие еще этого звания. Старые профессора подлежали увольнению "с пенсией и мундиром", кроме П. П. Чистякова, и предполагалось пригласить новых лиц, также из числа передвижников. Были намечены: Репин, Суриков, В. Васнецов, Поленов, Прянишников, Владимир Маковский, Куинджи, Шишкин, Киселев, лошадник и баталист Ковалевский; кроме того скульпторы Беклемишев и Залеманн, гравер Матэ.

Суриков, Васнецов, Поленов и Прянишников категорически отказались переехать из Москвы в Петербург, почему их кандидатуры отпали, все же остальные были назначены профессорами и получили в Академии казенные квартиры и личные мастерские.

Преподавание делилось на низшее и высшее. Первое сводилось к двум академическим классам — головному и натурному, второе — к специальным мастерским, успешное окончание которых завершалось писанием программной картины на собственную тему и, в случае удачи, поездкой за границу на три года. Гипсовые классы — головной и фигурный — были уничтожены; рисовали и писали только с живых натурщиков. Весь день писали, вечером рисовали.

Система медалей была упразднена; ставились только категории за рисунки и этюды; получившие лучшие из них переводились из головного в натурный, из натурного в мастерские профессоров-руководителей. Никакими сроками эти переводы связаны не были, и можно было окончить Академию в шесть-семь лет и в два года.

Кроме работ с натуры подавались и эскизы на собственные темы, за которые также ставились категории. Удачные эскизы имели немаловажное значение при переводах.

Наряду с этими занятиями по практике рисунка и живописи в программу были включены и курсы по истории искусства, по перспективе, анатомии и т. п.

Я подал прошение с соответствующими документами и представил в качестве своих домашних работ лучшие из моих иллюстраций к Гоголю, лучшие из масляных этюдов — Измаильскую беседку с фонарем, снежные крыши на Владимирской, портрет человека в цилиндре и пальто, горящую лампу с зеленым абажуром, старуху няню с ребенком.

На экзамене поставили натурщика, которого надо было написать кто чем хотел: маслом, темперой, акварелью или пастелью. Я писал маслом.

Не помню сейчас точного числа экзаменовавшихся, но, помнится, их было свыше двухсот. Ходили зловещие слухи, что примут только двадцать или тридцать. Я поселился на Васильевском острове, поближе к Академии, на углу набережной и шестой линии, в большой комнате, вместе с Щербиновским. Он был вхож к Матэ, и через него я узнал, что в числе немногих счастливчиков, принятых в Академию, нахожусь и я. Это событие мы отпраздновали в "Золотом якоре", соседнем трактире, бывшем с давних пор "Капернаумом" художников, где до утра засиживались и академисты и старые художники. Особенно притягательной силой пользовалась бильярдная "Золотого якоря", в которой часто можно было видеть вечно острящего *Павла Петровича Чистякова,* до страсти любившего играть на бильярде. В этот вечер он также был здесь.

Павла Петровича я уже хорошо знал раньше. Меня познакомил с ним в той же бильярдной Щербиновский еще в 1892 году. Щербиновский плохо играл, а я был приличным игроком. Узнав об этом, Чистяков предложил сыграть партию. Я выиграл одну, другую и третью. Он этого не любил. Бросил кий и сказал с лукавой усмешкой:

— Играете ничего, а рисовать, поди, не умеете.

Чистяков был ярославец и говорил сильно на "о". После этого мы много раз еще играли и каждый раз он кончал той же фразой:

— Играть играете, а рисовать-то умеете ли?

Я с 1892 года стал ходить в его академическую мастерскую, и он милостиво разрешил мне рисовать с другими. Тут я впервые познакомился с его "системой". Система состояла главным образом в "сбивании спеси". Приходит человек, окончивший Московское училище, и Павел Петрович в один миг доказывает ему, что он ровно ничего не умеет и должен учиться сначала. В этой негативной стороне и заключался смысл "системы". Это было очень нужно и полезно, но, конечно, далеко не достаточно, хотя и наиболее очевидно и убедительно. Положительная ее сторона была более спорна, ибо была не всегда достаточно вразумительна. Точно сформулировать он и сам ее не мог, как не могли этого сделать и его многочисленные ученики, даже самые убежденные "чистяковцы". Во всей системе было нечто от вещаний Пифии или изречений московского "студента холодных вод" Ивана Яковлевича Корейши, прославившегося в 1840-х годах: была значительная доля истины, было много наблюдений даровитого и умного человека, еще больше было остроумия, но немало и лукавства, даже прямого издевательства.

В его мастерской было несколько случаев душевных заболеваний, которые он не без гордости приписывал своей системе. Однажды ученица Чеховская уже с неделю не ходила в мастерскую. Пришла мать ее и со слезами на глазах сообщила Чистякову, что дочь сошла с ума.

— Неужто сошла? — спросил тот, и в его глазах загорелся плохо замаскированный внешним сочувствием огонек радости.

— Ну, я так и думал, так и думал: не выдержала моей системы. Не одна она у меня сошла.

Когда ему полушутя-полусерьезно говорили, что он слишком жесток с учениками, он оправдывался тем, что иначе людей ничему не научишь.

— Ученики что котята: бросишь в воду, — кто потонет, а кто и выплывет. Так зато кто уж выплывет, вот как живуч будет.

Он непрестанно балагурил и острил. К нему в мастерскую поступила приехавшая из Москвы сестра философа Н. Я. Грота, только что выпустившего первые книжки журнала "Вопросы философии". Она с увлечением рассказывала о вечерах в редакции, об умных докладах, беседах, спорах. Говорила она громко и мешала работать. Павел Петрович долго молчал, но наконец не выдержал и сказал с обычной лукавой улыбкой:

— Что же, столько ума набрались, что теперь вам, поди, до Пасхи и думать наплевать?

Конечно, взрыв хохота, москвичка густо краснеет, а Павел Петрович злорадствует: не худо сострил.

Ученики Академии любили ходить за ним по выставке, спрашивая его мнение о разных картинах. Подошли к картине Карелина "Алеша Попович", из рук вон плохой по рисунку, композиции и живописи.

— Что скажете, Павел Петрович?
— Да это кто?
— Алеша Попович.
— Похож.

Павел Петрович повел носом, поднял усы к ноздрям и двинулся дальше. Нельзя было выказать большего презрения к картине и ее горе-автору.

В обновленной Академии Чистякову, однако, не нашлось места по его основной, педагогической линии. Как это случилось, никто не мог понять, ибо главный советчик Толстого, Репин, очень стоял за Павла Петровича и высоко ставил его именно как педагога. Но весь смысл реформы сводился к низвержению академизма и насаждению реализма, который в глазах реформаторов отождествлялся с передвижничеством. "Пусть Чистяков гениальный педагог, — рассуждали Куинджи, Шишкин, Владимир Маковский, — но он самый чистокровный поборник академизма, самый, что ни на есть, "брюлловец". И Репин, человек мягкий и эластичный, должен был уступить. Чистякову дали заведование мозаической мастерской, делом истинно "академическим".

Но скорее Академию можно было отставить от Чистякова, чем Чистякова от Академии. Не имея своей аудитории в стенах Академии, он создал ее у себя на квартире, во флигеле по 3-й линии, занятом мозаической мастерской. Тут по субботам собирались избранные из учеников, его верные прозелиты, и здесь он царствовал безраздельно, балагуря, язвя передвижников и без конца рассказывая о своих римских временах, о встречах с Фортуни, Мадраццо, о Брюллове и Бруни, о "следочках Рафаэля", о "глазочке Вандика".

Среди вновь поступивших учеников Академии возникла счастливая мысль использовать каким-нибудь способом эту огромную педагогическую потенцию, столь нелепо бездействовавшую и тосковавшую по настоящему делу. Хотелось не только приятных вечеров и теоретических бесед, но и практических указаний, советов и просто уроков, в обстановке мастерской, перед натурщиками. Один из наших товарищей *Александр Федорович Гауш* предложил для этой цели прекрасную мастерскую, только что им выстроенную в доме его матери на Английской набережной. Группа молодежи стала здесь работать, и сюда приходил раз в неделю Чистяков, у которого таким образом появилась вновь своя мастерская, где он мог развивать свою "систему". У всех работавших в этой мастерской сохранились наилучшие воспоминания об обстановке мастерской, о радушии и деликатности хозяина, о чудаческих штуках Чистякова.

Одному из рисовавших здесь Павел Петрович упорно не хотел давать указаний, избегая заглядывать в его рисунок. Тот решился наконец спросить, почему он ему не скажет чего-нибудь, и получил такой ответ:

— Да чего говорить-то? У вас есть дома прислуга?
— Есть.
— Ну, больше ничего и не надо. Возьмите натурщика, посадите прислугу сзади себя и только велите через каждые пять минут повторять: "Барин, поглядите на натуру. Только и всего. Мигом она вас научит. А то ведь вы все от себя рисуете, на натуру-то не смотрите".

Итак, я в головном классе Академии. В первый же день, когда мы явились для занятий, мы увидали уже в отведенном нам классе сидящего на возвышении натурщика — лысого старика с пестрой рыжевато-бурой бородой. Все бросились занимать выгодные места, мне же досталось дальнее место, и к тому же

в профиль. Этюд мы писали что-то около месяца. Сразу в классе определились две группы учеников: одни больше рисовали и интересовались формой, другие более тяготели к живописи. К последним принадлежал и я, а так как рыбак рыбака видит издалека, то мы сразу сошлись, сблизились, а вскоре и сдружились с *Алексеем Георгиевичем Явленским.* Мы с ним составили крайнюю левую в классе, были монтаньярами от живописи. Но мы зато хуже рисовали, да и мало интересовались рисованием, ибо бредили только живописью.

Вскоре Явленский познакомил меня со своим большим другом — *Марианной Владимировной Веревкиной,* тоже художницей, ученицей Репина. Она была дочерью коменданта Петропавловской крепости, и у нее в крепости собирались художники, среди которых бывал и Репин. Блестяще владея иностранными языками и не стесняясь в средствах, она выписывала все новейшие издания по искусству и просвещала нас, мало по этой части искушенных, читая нам вслух выдержки из последних новинок по литературе об искусстве. Здесь я впервые услыхал имена Эдуарда Мане, Клода Моне, Ренуара, Дега, Уистлера; Веревкина и Явленский были тогда особенно увлечены последним, картины которого знали по репродукциям. Они действительно показались мне необыкновенными.

Эти беседы, чтение и множество репродукций сыграли в моей жизни академической эпохи роль, напоминавшую роль Манежного переулка в жизни университетской; там был второй университет, здесь, среди этой груды роскошных увражей, была вторая академия. К той, васильеостровской, я как-то охладел, ибо ожидал от нее большего. Я даже редко захаживал в мастерскую Гауша, так как Чистяков заслонился гигантской фигурой Мане, до сих пор для меня сохранившей свой масштаб и являющейся непревзойденной на протяжении целого столетия.

Своего классного старичка я как-то все же написал. На первых порах в классе не было определенного руководителя. Часто приходил Репин, все больше похваливавший, не давая никаких конкретных указаний и не помогая выбраться из явного тупика. Приходили и другие руководители мастерских — *Вл. Маковский, Куинджи,* которого я первый раз в жизни увидел, но они еще меньше говорили, а все только приглядывались.

После первого же этюда меня, в числе еще нескольких человек, перевели в натурный класс. Выходило, что я написал хороший этюд. Он у меня сохранился. Боже, какое это беспомощное барахтанье в самой дешевой, хотя с виду "французской", самой поверхностной живописи. Поверхностной потому, что ее "эмалевая" фактура была достигнута при помощи медиума Робертсона, только что появившегося у Аванцо и культивировавшегося в Москве Коровиным и Серовым, у которых его заимствовал переимчивый Щербиновский. Ни рисунка, ни формы, ничего, кроме приятных красочек. Но старик вышел похожим. Как меня могли за эту чепуху перевести в натурный класс? Видно, еще менее ладно было дело у остальных, у большинства, если их не перевели.

Натурный класс помещался в огромной зале с верхним светом и имел в плане удлиненную форму, примерно в два квадрата. В нем, на двух противоположных концах, ставились два натурщика. Здесь я проработал почти около года, когда был переведен в мастерскую. От меня зависел выбор мастерской, и я, конечно, выбрал репинскую.

В натурном классе у нас было четыре постоянных руководителя, не имевших звания профессора, а считавшихся только преподавателями. То были *Иван*

Иванович Творожников, Клавдий Васильевич Лебедев, Василий Евменьевич Савинский и *Николай Александрович Бруни*. Все они были не похожи друг на друга ни внешностью, ни характером, ни по художественным и педагогическим установкам. Мы ценили и прислушивались только к Савинскому и отчасти к Бруни, зная, что они были учениками Чистякова и что у них одних только можно было чему-нибудь научиться. Остальных считали ни во что; они это чувствовали, и Лебедев даже заметно конфузился от этого сознания.

Творожников никогда не говорил о рисунке и форме; когда он проходил по классу, слышалось какое-то щебетанье от свистящих слов, которые он произносил. А произносил он только два слова: "серебристее" и "золотистее"... Наклонится над ухом и начнет:

— Тут в натуре посеребристее, а здесь позолотистее; у вас тут золотистее, а надо серебристее... и т. д.

Он был высокого роста с густой шапкой волос и темно-русой курчавой бородой.

Лебедев, получивший некогда известность небольшой картиной "Боярская свадьба", купленной Третьяковым, был художником среднего дарования, не поднимавшимся над уровнем второстепенных передвижников. Он боялся учеников, был с ними преувеличенно деликатен и, сочувствуя неудачам, никак и ничем не мог им помочь. Страх перед учениками проистекал от сознания собственного невысокого технического умения и еще более от смутного чувства, что все эти юноши стоят уже на других позициях, любят другое искусство, а искусство его и его сотоварищей по передвижным выставкам презирают, что ближайшее будущее, вероятно, за ними, юношами, а не за передвижниками. Сам мягкий и робкий, он и внешность имел такую же, несколько сладкую, "истинно художественную": мягкие вьющиеся волосы, кокетливую небольшую бородку и носил мягкий фуляровый галстук.

Савинский был прямой противоположностью Лебедева: сухой, с острыми чертами лица и жидкой бородкой, он говорил не колеблясь, будучи уверен в своих замечаниях и рекомендуемых советах. Он главным образом говорил о рисунке, о постановке натурщика, его пропорциях, анатомии, лепке, мало затрагивая живопись. Бруни примерно говорил о том же, но значительно мягче и лиричнее.

По вечерам рисовали итальянским карандашом, а некоторые углем. Преподавателем вечерних классов был скульптор Г. Р. Залеманн, исключительный знаток анатомии и отличный рисовальщик, хотя он и обращал главное внимание не на постановку фигуры и пропорции, а на детали рук, ног, груди, спины.

Состав учеников был значительно иным, чем в старой Академии. Здесь было много студентов разных высших учебных заведений, были военные, юные и пожилые, даже старые. Много было женщин. Значительная часть явилась из провинциальных школ — из Киева, Саратова, Воронежа, Тифлиса, Риги, Пензы.

На первых же порах заметно выдвинулись: киевлянин *Мурашко*, погибший в начале революции от какой-то случайности, талантливый живописец-портретист; *Н. К. Рерих, К. Ф. Богаевский, В. Е. Пурвит, А. А. Рылов*, поступившие позднее в мастерскую Куинджи; женщины — *О. Л. Делла-Вос, Е. М. Мартынова*, написанная впоследствии Сомовым под видом "Дамы в голубом" и вскоре умершая от туберкулеза, *А. П. Остроумова*, перешедшая в граверную мастерскую Матэ.

Из "старичков" — учеников старой Академии, унаследованных новой, — резко выделялись своими блестящими талантами *Д. А. Щербиновский* и *Ф. А. Малявин.*

Поступив в 1891 году в старую Академию, Щербиновский большую часть дня проводил в мастерской Чистякова, систему которого постиг во всех ее мельчайших изгибах. Но по натуре живописец, а не рисовальщик, он ориентировался на французов, а не на Брюллова и болонцев, как Чистяков, почему его собственное искусство не имеет с виду ничего общего с чистяковскими установками. Он не подражал определенным французским художникам, хотя имел среди них нескольких любимцев: Даньяна-Бувре, Луиджи Луара, Добиньи, Труайона. Французов он воспринимал главным образом сквозь призму Константина Коровина, которого ценил выше всех русских художников. Он сажал у себя в комнате таких же девиц, в длинных бело-розовых или беловато-голубых платьях, — на кушетке, у окна, на стуле, у мольберта, — каких писал в Париже Коровин. Он писал их в такой же дымчато-серебристой гамме, стараясь имитировать даже его мазок.

Все это было талантливо, интересно и для Петербурга невиданно, почему имело большой успех в академических кругах. Щербиновский единодушно был признан самым ярким талантом Академии 1893—1894 годов; от него ожидали необычайного в будущем. Блестящий оратор, он гипнотизировал студенческую аудиторию во время выступлений против казенных порядков и был всеобщим любимцем. Время показало, что чего-то самого существенного и нужного ему все же недоставало, что он обманул надежды друзей и поклонников. Он просто оказался менее даровитым, чем все его считали, сам же он до конца жизни, уже в Москве, отдавшись педагогической деятельности и еле принимаемый на выставки, считал себя недооцененным, непонятым и даже прямой жертвой интриги завистников. Он был не прав, ибо завидовать ему уже давно не было никаких оснований.

Мы с ним жили в дружбе, снимая около года вместе одну комнату. Он был очень музыкален, недурно играл на виолончели, и у нас в комнате часто устраивались квартеты, в которых иногда первую скрипку играл Г. В. Чичерин — студент университета, впоследствии народный комиссар иностранных дел.

К Щербиновскому приходили многие художники-москвичи, приезжавшие в Петербург во время устройства передвижных выставок, и я с ними со всеми перезнакомился. У них бывали кроме моих старых знакомых *Архипова* и *Иванова Аполлинарий Васнецов, Константин Коровин* и *Серов*, которых я впервые тут узнал.

В то время Щербиновский очень увлекался видами из нашего окна на Неву, написал по крайней мере десять этюдов белых ночей, с пароходиками и дымами. Это было, пожалуй, лучшее из всего, что он когда-либо написал. Его программа на заграничную поездку — небольшая по размерам картина на сюжет из судебно-адвокатской жизни — была неудачна и всех разочаровала, хотя и принесла ему поездку, на которой настоял Репин, очень его любивший.

В 1894 году, с началом деятельности новой Академии, ученики, бывшие здесь уже раньше, не держали экзамена, но те из них, которые были в натурном, продолжали в нем работать. Когда я поступил в головной класс, Щербиновский работал в натурном и вместе с несколькими другими был вскоре переведен в мастерскую к Репину. Туда же поступил вместе с ним и *Филипп*

Андреевич Малявин, о котором мы знали, что он был монашком на Афоне, был там замечен среди иконописцев скульптором *В. А. Беклемишевым,* вывезшим его в Петербург, в Академию. Он очень выделялся среди всех учеников своей внешностью: простоватым, "мужицким", лицом, гривой зачесанных назад волос и особой крикливой манерой говорить. Мне показалось, что он не очень прост; он тогда уже несколько рисовался, ибо был изрядно захвален и избалован. Действительно, крестьянским мальчиком он уже обнаружил страсть к рисованию, что заставило домашних отдать его в обучение к иконописцу. Ему было этого недостаточно, и он какими-то судьбами ухитрился добраться до Афона. Здесь Малявина заметил Беклемишев в момент, когда тот рисовал что-то на берегу моря. Увидав его альбомные рисунки, он увез его с собой в Петербург.

В старой Академии он сразу выдвинулся своими деловитыми рисунками и быстро пошел в гору. Когда я был переведен в натурный класс, Малявин постоянно приходил туда, садясь то против одного, то против другого натурщика и рисуя в свой огромный толстый альбом. Он ходил по всем классам с этим альбомом, наполняя его набросками с натурщиков или с учеников, иногда позировавших ему, а иногда и не подозревавших, что Малявин их рисует.

Однажды он принес свой ящик с красками и, подойдя ко мне, просил попозировать ему для портрета. Я только что укрепил на мольберте подрамник высокого и узкого формата с новым холстом, чтобы начать этюд с натурщика. Малявин попросил у меня взаймы подрамник и в один сеанс нашвырял портрет, который произвел сенсацию в Академии. Портрет был закончен в один присест, и это так всех огорошило, что на следующий день сбежались все профессора смотреть его; пришел и Репин, долго восхищавшийся силой лепки и жизненностью портрета. Правда, утром, пока еще никого не было, Малявин просил меня еще попозировать с часочек и прошелся по нему сверху донизу, сильно улучшив разные места и доведя его до нужного завершения. Он написал меня по колена, с руками, засунутыми в карманы, с палитрой на первом плане. Еще раньше Малявин написал в мастерской Репина портрет Константина Сомова в белом халате на диване с протянутыми вперед, на зрителя, ногами. Портрет этот уже был выставлен в Москве на Периодической выставке, и ему была присуждена денежная премия. Имя Малявина стало известно. После моего портрета он написал еще в том же натурном классе *А. А. Мурашко,* а после него *Анну Петровну Остроумову.*

Звезда Щербиновского закатилась, заслоненная новым восходившим светилом. Малявин действительно рос не по дням, а по часам. Благодаря Репину в нем сразу приняли участие разные видные люди, а когда он попал в кружок Дягилева и Философова, он сразу стал модным портретистом некоторых петербургских светских гостиных. Тогда-то и были им написаны его лучшие портреты: Меллер-Закомельской у рояля и ряд других.

Выйдя на конкурс, Малявин написал свою программу "Бабы", не принятую Академией, но посланную на Парижскую всемирную выставку 1900 года и удостоенную на ней высшей награды. Тогда-то Мутер написал про эту картину, что она исполнена с живописным темпераментом, оставляющим далеко позади самые дерзкие холсты размашистого Цорна, кажущиеся перед нею технически робкими. Вместо Малявина заграничную поездку получил значительно менее одаренный Шмаров.

Из других учеников, которых я уже застал в натурном классе, хорошо шел *Дмитрий Николаевич Кардовский,* приехавший из Москвы, где он окончил университет, и поступивший еще в дореформенную Академию; вскоре он также был переведен в мастерскую и поступил к Репину.

Еще раньше Кардовского, одновременно с Малявиным, к Репину перешел *Константин Андреевич Сомов,* человек уже тогда большой художественной культуры, неразрывно связанный по гимназии Мая с Александром Бенуа, Д. В. Философовым и другими членами будущего "Мира искусства", к которым вскоре присоединились Бакст и Дягилев. В репинской мастерской Сомов писал иначе, чем все остальные, с некоторой оглядкой на старых мастеров, что было естественно для сына старшего хранителя Эрмитажа А. И. Сомова. В доме отца он был окружен целой галереей старых мастеров, какой-то стороной отразившихся на его приемах. Приносившиеся им эскизы носили также особый характер, неакадемический отпечаток, бросавшийся в глаза, хотя и не поддававшийся более точному определению. Это не были еще будущие сомовские острые выдумки, но общая тенденция всех его тогдашних композиций и инвенций обнаруживала определенную зависимость от каких-то иностранных художественных журналов, притом скорее английских, чем французских.

Впереди других шел еще один ученик репинской мастерской — *Осип Эммануилович Браз,* одессит, обучавшийся в одесской школе у Костанди, а позднее прошедший в Мюнхене школу Холлоши. Он был лучшим рисовальщиком всей мастерской, и его рисунки выделялись своим "заграничным"лицом среди остальных работ мастерской. Живопись его была слабее рисунков. Я дружил с ним еще до поступления в Академию, познакомившись у Щербиновского.

Все высшие учебные заведения, по стародавней традиции, ежегодно устраивали свои благотворительные студенческие вечера в большом зале "дворянского собрания". Вечер начинался концертом с участием артистов Мариинского театра и заканчивался балом. Вечера так и назывались: "университетский", "вечер путейцев", "вечер горняков", "вечер гражданцев". К ним задолго готовились, расписывая билеты, уламывая певцов и певиц. Девицы шили платья и с нетерпением ждали танцев.

Вечера Академии художеств обычно были зрелищного характера: ставили живые картины, пышно декорировали зал, устраивали лотерею из картин и этюдов, пожертвованных в пользу неимущих учащихся известными художниками. Будучи в университете, я принимал деятельное участие в устройстве студенческих вечеров, обычно с симфоническим оркестром под управлением популярного дирижера — чеха Главача. Когда в ноябре 1894 года среди студентов Академии встал вопрос об очередном вечере и стали придумывать, что бы такое соорудить, я предложил отказаться от обычного типа академических вечеров, а поставить какую-нибудь одноактную оперу, которая заменила бы надоевшие концерты. Те же артисты Мариинского театра отлично могут петь в опере, а не на эстраде, мы, художники, лучше кого-либо напишем декорации, а что касается оперы, то есть как раз то, что нам нужно: даровитый московский композитор Аренский только что написал, как мне было известно от моих друзей музыкантов, оперу "Рафаэль" — сюжет, самый что ни есть подходящий для вечера Академии художеств.

Мою мысль с радостью подхватили. Особенно ратовал за нее Щербиновский, которому до смерти хотелось написать декорации. Он постоянно ходил

в декорационную мастерскую Панаевского театра к Врубелю, писавшему тогда декорации к опере "Гензель и Грета", и у него давно уже чесались руки на собственные декорации, которые увидел бы весь Петербург.

Получив необходимые полномочия, я немедленно приступил к делу. Прежде всего списался с *Аренским*. Антон Степанович тотчас же ответил, изъявив готовность немедленно приехать в Петербург для переговоров. Мы долго думали с ним, как подготовить успех, кого пригласить из артистов, как распределить роли, как быть с критикой. Это последнее обстоятельство оказалось самым щекотливым, ибо нельзя было расположить в свою пользу "Новое время", миновав его критика М. М. Иванова. Между тем это имя было столь же одиозно в музыкальных кругах, как в литературных имя Буренина. Однако после долгих колебаний "на эту пакость" пришлось пойти: другого выхода не было. Мало того, пришлось согласиться на то, чтобы Иванов даже разучивал предварительно оперу с оркестром и артистами, так как Аренский, занятый в Московской консерватории, мог приезжать только на день-два в Петербург.

Я весь ушел в это дело — в музыку, в организацию репетиций, в непрерывное общение с артистами, в беседы с критиками и умасливание капризного, завистливого, бездарного Иванова, длинная нескладная фигура которого с угреватым лицом и рыжеватой бородой одним своим появлением наводила тоску и уныние.

Работа кипела, декорации Щербиновского вышли превосходными, музыка нравилась певцам и певицам, лучшим силам тогдашней оперы — *Мравиной, Славиной, Долиной, Серебрякову*. Фигнер, давший первоначально свое согласие на участие, потом отказался, не помню из-за чего, и его пришлось заменить *Чупрынниковым*. Популярность в Петербурге четырех первых имен одна уже обеспечивала успех. Певцы увлекались сами, увлекая за собой оркестр, и затеянный мною вечер явно превращался в крупнейшее событие музыкального сезона. Я ног под собой не чувствовал от выпавшего на мою долю счастья.

13 января 1895 года спектакль состоялся при переполненном зале. Билеты перепродавались у входа за бешеные деньги. Аренскому устроили овацию. Каждому из артистов мы поднесли по картине известнейшего художника. Меня чествовали как виновника торжества. Наступившие после вечера дни казались мне нестерпимыми буднями, и я еще долго не мог прийти в себя от пережитых впечатлений и сладостных волнений. А. С. Аренский был тронут отношением к нему артистов и оркестра и не знал, как благодарить меня за все мои хлопоты и заботы. Но благодарить было нечего: я делал все это не для Антона Степановича и, говоря правду, не для "вспомоществования" студентам Академии, а для себя, из страсти к музыке, из прирожденной слабости к организационной возне и хлопотне. Это было сложнее, но и бесконечно интереснее, чем сколачивать аплодирующую галерку в дни П. И. Чайковского. Аренский тогда уже был, видимо, во власти недуга, сведшего его вскоре в могилу: он сильно кашлял, остерегался простуды и жаловался на легкие. Человек редкой обаятельности, он хорошо относился к людям и отличался большой скромностью.

Вскоре после академического вечера я получил из Измаила телеграмму о состоявшемся назначении моего отца помощником проректора Юрьевского университета. Это была большая радость не только потому, что он освобождался наконец из-под деспотической власти директора и выбирался из Измаила, но и потому, что вся наша семья наконец-то собиралась воедино. Брат Влади-

мир уже с 1893 года был доцентом Юрьевского университета, ректором которого в 1892 году был назначен А. С. Будилович. Таким образом, трое из нас уже оказывались в одном месте, я же был в Петербурге, поблизости, и мы могли часто видеться. 15 марта отец и мать приехали ко мне в Петербург, проездом в Юрьев, а через два месяца я был уже у них. Они получили прелестную квартиру в небольшом деревянном доме, возле университета, на дворе которого отец в то же лето развел цветник и сад. Было уютно и красиво.

Обязанности отца были несложны, со студентами у него быстро установились отличные отношения, и его любили. Его прямой начальник, проректор М. А. Бутлеров, сын академика, человек культурный и деликатный, был к нему также расположен. Настало счастливое время, столь заслуженное после долгих лет испытаний и невзгод.

Академия меня все меньше и меньше привлекала. Я ходил в натурный класс, писал старика Дмитрия, натурщика, позировавшего в юности еще самому Карлу Павловичу, писал по очереди всех других, но не было у меня увлечения, было здесь как-то не по себе, и я места себе не находил. Одна мысль не давала мне покоя, вытеснив все остальные из моей головы и сердца: я задумал ехать за границу. Но как? На какие средства?

В "Ниве" я перешел уже на статьи значительного размера и ответственного содержания: обзоры выставок, биографии знаменитых художников, заметки о прославленных картинах. Они давали мне заработок, достаточный для жизни, тем более что я изрядно заработал на гоголевских книжках и продолжал давать в "Ниву" от времени до времени рисунки, но пускаться на эти деньги за границу было немыслимо.

На помощь мне пришел редактор "Нивы" *Алексей Алексеевич Луговой (Тихонов)*, придумавший мне нечто вроде командировки на европейские выставки. Луговой и Грюнберг насели на Маркса и убедили его в желательности моей поездки. Впрочем, долго убеждать его не пришлось, так как он сам был ко мне достаточно расположен.

Луговой относился ко мне с неизменным доброжелательством до самой своей смерти, делая все от него зависевшее, чтобы облегчить мне возможность совершенствоваться в моей специальности. Будучи в добрых отношениях со всем литературным миром, он умел получать для "Нивы" интересные новинки, а солидный гонорар, заведенный Марксом, этому весьма способствовал. В этом отношении "Нива" находилась вне конкуренции. Луговому удалось высоко поднять литературную ценность приложений к "Ниве", начавших выходить в виде ежемесячника. Сам не блестящий беллетрист, он был начитан, литературно образован и хорошо разбирался в качестве литературного материала. Его высокая фигура с черными вьющимися волосами и черной бородой, вросшей в смуглые желтые щеки, мелькала на всех литературных вечерах, на театральных премьерах, выставках, лекциях. Он завел журфиксы, на которых читались новые рассказы и пьесы и где бывали виднейшие представители петербургских писательских кругов. Он много лет работал над трагедией "Император Максимилиан", не раз делясь ее содержанием и рассказывая о новых задуманных им сценах. Окончив ее, он собрал всех главных театральных деятелей и членов театрального комитета *П. И. Вейнберга, Ф. Д. Батюшкова* и других. Я также получил приглашение как человек, с мнением которого он считался. Сам он верил, что создал трагедию большого стиля. Помню, какое

разочарование испытали все мы, присутствовавшие на этом чтении и столь давно уже подготовлявшиеся симпатичным Алексеем Алексеевичем к слушанию великолепного произведения. Некоторые куски были недурно задуманы и неплохо выполнены, но в целом трагедия совсем не производила того потрясающего впечатления, на которое рассчитывал автор. Да и в самом историческом факте расстрела императора Мексики, послужившем сюжетом для пьесы, нет моментов глубокой, внутренней трагедии, хотя бы отдаленно напоминающей трагедию Дон Карлоса или Эгмонта. Революционная мексиканская толпа, столь красочная, вероятно, в действительности, также не нашла своего отражения, тем более что сочувствие автора лежало определенно на стороне Максимилиана.

Наступило неловкое молчание. Никто не хотел говорить первым. В конце концов пришлось выступить старейшему, П. И. Вейнбергу, голый череп которого ослепительно сверкал под ярким светом лампы, а оставшееся в густой тени лицо с орлиным носом сливалось с огромной седой бородой библейского патриарха. Что он сказал, не помню, но смысл сводился к классическому в таких трудных случаях "с одной стороны — с другой стороны". Мне больно все это вспоминать, ибо я искренно любил Алексея Алексеевича и многим ему обязан, да и человек он был сердечный и неизменно ко мне расположенный. Но уж очень был он тем, что называлось в тогдашних толстых журналах "рыцарем добра и красоты", в среднеинтеллигентском понимании этой формулы журнального либерализма.

Получив в конторе необходимые на поездку деньги, я поехал в конце мая 1895 года в Юрьев, а через полтора месяца был уже в Берлине. Я чувствовал себя на седьмом небе. Мне решительно все нравилось: и необыкновенная чистота улиц, и непривычное для глаз огромное уличное движение, и пиво, и музеи. В последних я проводил целые дни. Больше всего мне понравился портрет адмирала Борро, приписывавшийся в то время Веласкесу.

Из Берлина я направился в Дрезден, чтобы осмотреть знаменитую картинную галерею "Цвингер" и увидать Сикстинскую мадонну. Наибольшее впечатление произвела на меня здесь картина Вермера Делфтского — "У сводни", а из портретов — "Старик в шляпе с жемчугом" Рембрандта и "Старик" Веласкеса. "Сикстинская мадонна" меня несколько разочаровала: я ожидал большего от этого знаменитейшего на свете произведения. Я не понял его тогда.

Мне хотелось скорее попасть в Италию, почему я нигде подолгу не задерживался, но в Мюнхене, куда я проехал из Дрездена, я пробыл все же с неделю, в конце июля — начале августа. Хотелось узнать, как работают здесь в Академии, как в частных школах. Зайдя в магазины художественных принадлежностей, помещавшиеся как раз против Академии, я увидел там ряд объявлений различных школ, записал себе несколько адресов и пошел в одну из них посмотреть, в какой обстановке и что делают мюнхенские художники. То была школа венгерца Холлоши, о котором мне уже в Академии много рассказывал Браз. На меня произвела впечатление постановка здесь рисования, но виденная мною живопись меня не удовлетворила.

Я несколько раз побывал в старой и новой Пинакотеках, на выставках Сецессиона и Гласпаласта. В старой Пинакотеке я был поражен картинами Тициана — "Бичевание Христа" и Йорданса — "Фавн в гостях у крестьянина". В новой Пинакотеке и в галерее графа Шака я впервые видел картины Бёклина, не сразу мною понятые. Штука я совсем не принял — уж очень черной и бездушной показалась мне его живопись.

По дороге в Венецию я проехал на Аахенское озеро, прославленное своим положением среди окружающих его гор; оно мне что-то не очень понравилось: какое-то странно зеленое, а горы олеографические, ничего не говорившие моему сердцу. Покинул я его с досадой, что меня туда занесло. Пробовал написать два этюда, но они также вышли олеографиями.

Но вот я в Венеции. Сойдя с вокзала в гондолу, я сразу утратил чувство реальности. Где я, что я? Во сне ли, или наяву? Дивная, волшебная, застывшая в веках сказка, старая ведунья, вечно юная и прекрасная, околдовавшая своими чарами сразу на всю жизнь, захлестнувшая своими грезами и отбросившая, как ненужный хлам, все мысли и чувства, принесенные сюда извне, с материка. Я много раз после того бывал в Венеции и каждый раз только сильнее покорялся ею. Я и сейчас в ее сладостном плену, вспоминая о тихом плеске воды в каналах, о Дворце дожей, о Св. Марке, об Академии, о школе св. Рока, о Тинторетто, Веронезе, Тициане, Тьеполо. Первые дни я ходил как шальной. В пансионе "Casa Kisch", на Riva degli schiavoni, я в тот же день познакомился с приехавшим одновременно со мной французом Тьебо-Сиссоном (Thiebaut Sisson), с которым исколесил в две недели, проведенные мною здесь, все каналы, переулки и закоулки этого города-лабиринта, где нет ни одной лошади, кроме бронзовых коней на соборе Св. Марка, где без плана нельзя шагу ступить, не рискуя заблудиться.

На следующий день мы были уже друзьями. Рано утром, позавтракав одни, пока весь пансион еще спал, мы уходили бродить по церквам, проникая за "чентезими" в самые заброшенные из них, запрятанные в глухих уголках, но таящие десятки произведений великих мастеров. Тьебо-Сиссон оказался обладателем множества сведений справочного характера, выписок из монографий художников и описаний церквей, что облегчало осмотр и изучение сокровищ Венеции. Готовясь к карьере "историка искусства", или, вернее, "художественного критика", он систематически, в облавном порядке, решил "обработать" все венецианские церкви, а затем двинуться с аналогичной целью по другим городам Италии. Типичный говорливый парижанин, он не блистал вкусом, вовсе не имел вышколенного глаза и плохо разбирался в ценности произведений, не отмеченных звездочкой в бедекере — тогда еще довольно примитивном, — прислушиваясь к моим непосредственным впечатлениям художника, а не эрудита. Каждый из нас был другому полезен, и мы бесподобно провели две недели, пролетевшие как один день. Вернувшись в Париж, он вскоре устроился в солидной газете "Le Temps", художественным критиком которой состоит до сих пор.

Тьебо-Сиссон — самый влиятельный из теперешних парижских критиков, но ни сорокалетний критический стаж, ни сотни тысяч виденных им за свою жизнь картин не научили его понимать искусство лучше, чем он его понимал тогда. Его фельетоны о современных выставках все так же сухи и по-французски солидны, но все так же лишены художественного чутья, увлечения своим делом, непосредственности и главное — таланта.

В 1906 году, во время организации Дягилевым русского художественного отдела в Осеннем салоне, я встретился с ним. Мы вспоминали наши венецианские скитания, но когда заговорили о современном искусстве, то сразу раскрылась такая пропасть между нашей оценкой роли и значения ведущих художественных группировок, что эти беседы пришлось вскоре прекратить.

Кто из венецианских живописцев произвел на меня сильнейшее впечатление? Я этого даже сказать не могу, как не мог определить и тогда. Я бы сказал — вся венецианская школа вообще, с ее единственным в истории искусства колоритом. Больше других поразили Тинторетто, Веронезе, Тициан и Тьеполо, а из них сильнее всех ужалил, пожалуй, Тинторетто четырьмя панно Дворца дожей в зале Anticolegio и серией картин в Schuola di San Rocco, Веронезе — гигантским холстом "Пир в доме Левия".

Из Венеции я проехал в Болонью, оттуда во Флоренцию и Пизу, а к середине сентября был уже в Риме. В первых трех городах ничто не захватило меня так, как венецианцы, но в Риме я вновь захлебывался от впечатлений: "Моисей" Микеланджело, его Сикстинская капелла, Станцы Рафаэля и портрет папы Иннокентия X Веласкеса. Рафаэля я только тут понял, как и потолок Микеланджело. Никакие фотографии, гравюры и особенно копии не давали представления о том величии гения, которое я почувствовал перед "Афинской школой", "Мессой в Больсене" и "Парнасом" Рафаэля. Особенно глубоко поразил и покорил меня "Парнас" — совершенством композиции, красотой цвета и музыкальностью общего впечатления. От этого впечатления я освободился, только побывав в галерее Дориа и увидав портрет "Иннокентия". Он был для меня подлинным откровением, заслонившим на несколько дней даже Рафаэля. Этот невероятный портрет, быть может лучший из когда-либо написанных, меня так сразил своим непостижимым совершенством и фантастической жизненностью, что с тех пор я каждый раз, по приезде в Рим, свой первый музейный визит отдавал Веласкесу. Вернувшись в Петербург, я видеть не мог эрмитажную голову того же папы, незаслуженно признанную всем синклитом искусствоведов за собственноручный этюд Веласкеса, сделанный с натуры для портрета галереи Дориа. Для меня с 1895 года он превратился в копию с Веласкеса, не идущую ни в какое сравнение с оригиналом. Этого взгляда я держусь и до сегодняшнего дня.

Волнующие чувства я пережил на форуме среди обломков античного Рима. Они несколько потускнели только в Неаполе, после посещения Геркуланума, Помпеи и развалин Пестума. Несколько незабываемых дней ушло целиком на посещение Капри, Сорренто и осмотр Неаполитанской галереи, где моих излюбленных художников неожиданно затмил неизвестный мне до того в хороших образцах великий Брейгель Старший с его "Притчею о слепых".

Но мне надо было спешить на север и приходилось укорачивать дальнейшее путешествие. Еще в России мы условились с семьей Ф. М. Дмитриева, что встретимся в Париже в сентябре. Уже за год до того, после смерти Федора Михайловича, Екатерина Михайловна решила совершить с племянницами и племянниками путешествие в Париж и в Италию, чтобы рассеяться после тяжелых январских испытаний. Тогда этого не удалось осуществить, и поездку пришлось на год отложить. С Дмитриевыми поехал Новгородцев, служивший им гидом в Берлине и Париже. Я застрял в Италии, и меня бомбардировали письмами Новгородцев и брат, торопя с приездом. Я поспешил на эти призывы, направившись в Париж через Милан, Лозанну и Страсбург. Я так летел, что от этого путешествия у меня сохранилось немного сильных впечатлений:

Миланский собор не поразил, "Тайная вечеря" Леонардо да Винчи оказалась полупогибшей, Женевского озера не было охоты писать, если бы даже оставалось вдоволь времени. Какое-то оно чужое было для меня, непонятное.

Марксовский аванс истощался, я сократил до последних пределов путевые расходы, чтобы добраться до Парижа, но это оказалось невозможным: уже в Лозанне пришлось ликвидировать золотой брелок Федора Михайловича, данный мне на память Екатериной Михайловной после его смерти. Я долго колебался, но другого выхода не было.

Кое-как добрался до Страсбурга, куда мне должны были прислать немного денег, чтобы доехать до Парижа, но тут я застрял на целую неделю, пока не пришли деньги.

Наконец я в Париже. Территориальным гидом продолжал оставаться Новгородцев, но гидом художественным стал я, ибо знал, не бывши никогда в Париже, места хранения и ценность его художественных сокровищ. Так как я сильно запоздал, то с Дмитриевыми пришлось пробыть недолго. С ними я был только в Лувре и Люксембурге, да осмотрели мы здания городской думы — hôtel de ville — Сорбонны и Пантеона с декоративными панно Пюви де Шаванна, Жан Поль Лоранса, Бенара и других тогдашних знаменитостей.

После отъезда Дмитриевых я отправился к своему приятелю по номерам на Гороховой, *В. И. Альбицкому,* адрес которого у меня был и который уже свыше года жил в Париже, работая в мастерской Кормона вместе с другим саратовцем, учеником Московского училища, *Виктором Эльпидифоровичем Мусатовым,* тогда еще не присоединившим к своей фамилии имени Борисова.

У меня был, собственно, не столько адрес Альбицкого, сколько адрес того кабачка, в котором он ежедневно обедал. Придя туда, я застал в сборе всю компанию русских кормоновцев. Кроме Альбицкого и Мусатова тут был князь *А. К. Шервашидзе* и *Е. Н. Званцева,* ученица Репина, в которую, как говорили, он был жестоко влюблен и с которой написал два портрета. В кабачок я попал уже после недельного хождения по всем местам, где можно было видеть произведения новейших французских художников. У меня голова распухла от множества новых, неожиданных впечатлений.

Действительно, то, что я увидел в Париже, было необыкновенно. Меня, однако, сразили не Пювис и не Бенар, давно мне известные по репродукциям, а те странные небольшие холсты, которые мне случайно пришлось увидеть в одной картинной лавочке на Rue Lafitte.

Проходя однажды по этой улице, я остановился перед окном, в котором был выставлен портрет женщины, написанный невиданно энергичными мазками, с резкими контурами, в характере полуживописи-полурисунка. По сторонам портрета виднелись еще более непонятные вещи: пейзаж, написанный маслом, но в какой-то штрихованной манере, и натюрморт из груш и яблок на синеватой скатерти, расчеканенной в четком, почти жестком плане.

Я не удержался, чтобы не зайти внутрь. Это была небольшая лавка, вся уставленная по трем стенам картинами в золотых рамах, с лестницей, ведшей наверх. Картины все были такого же непривычного вида, как в окне.

Когда я вошел, какой-то высокий худой человек лет 30 перебирал эти картины, переставляя одну на место другой и что-то, видимо, разыскивая среди них. Он оказался хозяином и встретил меня сначала неприветливо, но, когда я сказал ему, что я приехал из России, чтобы видеть, что пишут художники

в Париже, и поучиться у них, он сразу изменился и начал показывать мне то одну, то другую вещь и свел наверх, где вся комната была завалена картинами. Он с азартом называл мне имена авторов, никогда мною не слыханные: *Гоген, Ван Гог, Сезанн.* Только эти три имени, непрестанно им повторяемые, мне и запомнились. Лишь портрет женщины в окне оказался работой Эдуарда Мане, как я много лет спустя узнал по подписи в каком-то журнале. Это был портрет художницы Берты Моризо.

Я был сильно загипнотизирован хозяином лавки, с увлечением обращавшим внимание на отдельные куски натюрмортов и пейзажей.

— Не правда ли, поразительно? Посмотрите, какая сила, какая красота!

Я был огорошен, раздавлен, но не восхищен. Был даже несколько сконфужен. Помню, одна назойливая мысль не давала мне покоя: значит, писать можно не только так, как пишут те — Бенары, Аман-Жаны и другие, — но и вот так, как эти.

Но из всего, что я пересмотрел за эти два часа, в течение которых никто не заходил в лавку и нас не тревожили, мне понравился только один большой холст, около метра с четвертью вышины и метра ширины, в середине которого был написан великолепный букет цветов. Большая часть холста оставалась незаписанной. Это была неоконченная или, вернее, начатая картина Мане. Букет был написан с изумительным блеском, в один присест, в какой-нибудь час с небольшим. Мне до того он понравился, что я не удержался и спросил о его цене. Сорок франков — был ответ. Тогда я осведомился о ценах некоторых натюрмортов Сезанна и пейзажей Ван Гога и Гогена: они стоили от пятидесяти франков до ста пятидесяти. Этюд Мане ценился ни во что, ибо был только начат, да к тому же без рамы. Мне безумно хотелось купить Мане, но денег не было, и я не мог себе простить, что потратил так много на поездки в Неаполь, Сорренто, на Капри.

Владелец магазина был знаменитый ныне Воллар, наживший миллионное состояние на этих самых Сезаннах, Ван Гогах и Гогенах и сыгравший немаловажную роль во всем постимпрессионистском движении. Букет Мане мне довелось увидеть в 1906 году в Берлине у торговца картинами Кассирера, и я мог проверить свои юношеские впечатления: он был действительно бесподобен. Кассирер продавал его уже за 40 000 марок.

Когда я появился в кабачке кормоновцев, меня засыпали вопросами, как мне понравился "Пювис в отель де виле", как в Сорбонне, как в Пантеоне, какое впечатление произвела стенная живопись Бенара в медицинской школе и т. д. Я сказал, что самое необыкновенное, что я видел до сих пор, были не эти огромные полотна, а небольшие картинки, находящиеся в одной лавчонке на Rue Lafitte — Мане, Сезанна, Гогена и Ван Гога. Все принялись неистово хохотать надо мною:

— Как, как? Гога и Магога? Ха-ха-ха! — Меня так и прозвали после этого: Гога и Магога.

— А, Гога и Магога! Ну что, опять что-нибудь такое же забористое откопали?

Восхищаться вещами волларовской лавки я тогда не мог, но впечатление они произвели на меня ошеломляющее. Это можно видеть уже из того, что большинство виденных тогда у Воллара картин я узнавал впоследствии всюду, где мне приходилось их встречать, — в музеях и частных собраниях Европы и Америки — у картинных торговцев, на аукционах, в монографиях и увражах.

В октябре я снова в Петербурге. Летая по Европе, я не имел времени писать статьи для "Нивы" и боялся, что Маркс на это посмотрит косо, но все обошлось благополучно: я обещал засесть за писание статей в Петербурге и в течение ноября—декабря 1895 года и в начале 1896 года действительно написал целую кучу статей о ряде выставок.

В Академии я работал нехотя. После поездки за границу мне стало вдвое тягостнее в этих стенах, и я твердо решил ехать снова, и уже надолго, чтобы там учиться. В конце года меня перевели в мастерскую, и я поступил к Репину. На Рождество поехал в Юрьев (ныне Тарту), где написал портрет отца. Когда я его привез в Петербург, мои друзья в Академии его очень расхваливали, мне же было ясно, что это все не то и не так. Я не мог себе отдать точного отчета, что именно было не так, но я не сомневался, что прав в общей оценке своих академических упражнений.

Развернув как-то старые этюды и портреты университетских лет и даже лицейских, я к ужасу своему увидал, что они были свежее, непосредственнее и просто лучше академических. Что же это? В чем дело? — мучительно стучало в мозгу.

Это тревожное состояние не давало мне спокойно работать и в репинской мастерской. "Какие они счастливые, — думал я про своих товарищей по мастерской. — Пишут куда как плохо, а довольны".

Досаднее всего было то, что и Репин как будто был доволен всеми этими сидячими, стоячими, лежачими, нагнувшимися и откинувшимися назад натурщицами на желтом, зеленом и сером фонах со спины, спереди, с боков, снизу, сверху. Бывало, смертельно хочется, чтобы он тебя разнес в пух и прах, а Илья Ефимович подойдет и начнет расхваливать:

— Ах, как хорошо. Чудесно, прекрасно, не трогайте больше — испортите.

— Илья Ефимович, не лепится она у меня — плоская какая-то.

И суешь ему палитру, в надежде что он свирепо пройдется по твоей мазне, а он лишь замашет руками: "Что вы, что вы, да я только испорчу".

Тогда я думал, что он лукавит, что недаром ему Буренин дал прозвище Лукавый мужичонка. Только позднее я понял, что он говорил все это ничуть не лукавя, искренно восхищаясь несуществующими положительными сторонами этюда. А там, перед натурой мне было до последней степени ясно, что натурщица у меня не рыжая Надя, а другая, вовсе на нее не похожая, что фигура ее у меня не стоит, а валится, а Репину ничего не стоило одним взмахом кисти поставить ее на место.

Репин не учил, поэтому тем ценнее были те случаи, когда он, увлекшись красивой натурой, брал холст и становился писать в ряд с нами. У него так все спорилось, так быстро и уверенно получались в час-два Нади и Вари и Зины, что просто диву даешься. Самое замечательное было то, что писал он необыкновенно просто, так просто, что казалось непонятным, почему у нас у всех ничего даже приблизительно равного этому не выходило. Прямо непостижимо: у нас на палитре выдавлено двадцать красок, самых лучших, заграничных, отборных оттенков новейшего выпуска, а получается какая-то бледная немочь, а у него одни охры, да черная, белая и синяя — пять-шесть красок, — а тело живет и сверкает в своей жемчужной расцветке.

Из этюдов учеников одни малявинские не казались рядом с репинскими ублюдками: недоносками были сомовские, слюнявыми казались вещи Щер-

биновского, корректными по рисунку, но скучными и безжизненными были бразовские. Но Браз имел хоть знания, явно не доставшиеся всем нам. В этом я убедился весной 1896 года, когда в Петербург приехал финляндский художник Эдельфельт, живший в Париже, где он получил известность своим портретом Пастёра. В Петербург его выписали для портретов царя и царицы.

В начале апреля он зашел в мастерскую Репина. Приехавший из Одессы передвижник Н. Д. Кузнецов просил его попозировать ему для портрета, и Эдельфельт приходил туда на сеансы. Сеансов было много, а толку мало: портрет никак не выходил, был скучен и, главное, не похож. Браз, стоявший около меня, толкал меня рукой и, прищурив один глаз, показывал другим и поднятой бровью на толстого Кузнецова, с которого нещадно лил пот.

Сеанс кончился, Эдельфельт встал и, подойдя к мольберту, пожал плечами и сказал по-французски, обращаясь к Кузнецову:

— Мосье Кузнецов, ведь надо же построить голову, а то глаза перекосились и нос сдвинулся. Посмотрите.

И он показал ему перекошенные места и снова сел на стул.

Кузнецов принялся поправлять, но окончательно запутался и густо покраснел. Эдельфельт опять сошел и, посмотрев на сделанные поправки, сказал Бразу:

— Покажите ему, ведь вы же умеете рисовать и знаете, как строить голову.

И он еще раз сел, ожидая, пока Браз покажет Кузнецову по натуре, что и где тот наврал.

Этот эпизод, случайным свидетелем которого я оказался, был последней каплей, переполнившей мое академическое сидение. Как? Если ничего не умеют такие передовые художники передвижничества, каким мы до тех пор считали Николая Дмитриевича, автора "Ключницы", портретов В. Васнецова и Чайковского, художника-помещика и барина, ежегодно ездившего в Париж и имевшего у себя в Одессе целую галерею картин известнейших тогдашних западноевропейских художников, то какова же цена остальным, еще слабейшим, еще менее умеющим, чем он? И каким образом репинский ученик, два года проучившийся в Мюнхене, умеет больше знаменитого Кузнецова?

Было от чего впасть в отчаяние. Решение мое было непоколебимо: за границу, за границу!

Все, что у меня накипело, я высказал Грюнбергу и Луговому. Оба мне горячо сочувствовали и обещали помочь. Поговорил по душам и с Марксом, объяснив ему, что чем больше я буду уметь, тем выгоднее это будет для "Нивы". Все быстро уладилось, и надо было только найти форму нашим добровольным договорным отношениям. С помощью Юлия Осиповича и она была найдена. С момента выезда за границу я должен был получать по сто рублей в месяц в течение двух лет. За это я обязывался писать для "Нивы" статьи о западном искусстве и до поры до времени исполнять необходимые для журнала рисунки, плакаты и т. п.

Перед отъездом, в начале мая 1896 года, Луговой позвал меня к себе, чтобы условиться насчет характера статей, и мы целый вечер просидели, перебирая всякие возможные темы. Я просил его, Грюнберга и Маркса не нагружать меня вначале заказами на рисунки; я предпочитал отрабатывать получаемое содержание статьями, ибо рисование, при ясной для меня малограмотности, начинало мне казаться проституированием искусства.

В начале июня я уехал в Юрьев, в середине месяца был уже в Берлине, а в конце — в Париже.

Мы уехали с *Дмитрием Николаевичем Кардовским*. Явленский и Веревкина, собравшиеся ехать вместе, застряли в имении Веревкиных, в Витебской губернии, недалеко от имения Репина "Здравнёво". Они не отваживались пускаться в такую авантюру, не получив от меня точной информации с места, почему непрестанно слали мне письма сначала в Париж, потом в Мюнхен. Они сообщали между прочим, что Репин — в "Здравнёве" и пишет "Офицерскую дуэль".

Я подбивал и других товарищей по репинской мастерской на "великий исход", но, кроме Кардовского, никто к нему не склонялся. Все, что мы знали о Париже и Мюнхене, что слышали от Браза и других, настраивало нас ориентироваться на Мюнхен, но с непременной оглядкой на Париж. Решили ехать в Мюнхен через Париж. Ехать вдвоем было весело.

В Париже, конечно, мы разыскали кормоновцев, были у Кормона в школе, но нам обоим не понравилось то, что мы здесь увидали. Осмотрев музеи и выставки, мы направились в Мюнхен.

VI

МЮНХЕНСКИЕ ГОДЫ

1896—1901

Школа Ашбе. Наша мастерская с Кардовским. Поездки в окрестности. М. В. Веревкина. А. Г. Явленский. Система Ашбе. Поездка в Венецию. Увлечение скульптурой и архитектурой. Поездка в Париж и в Россию. Архитектурные занятия. Изучение забытой техники живописи. Художественная богема. "Редуты". В. В. Переплетчиков. В. А. Серов. В. Э. Мусатов. А. И. Куинджи и куинджисты. "Власть тьмы" в Мюнхене. "Школа Ашбе и Грабаря". Размолвка с "Нивой". "Мир искусства". Конкурсная картина. Р. Трейман и князь С. А. Щербатов. Приезд дедушки. Матейко и Репин. Жан Броше. "Руслан и Людмила" в Мюнхене. Всемирная выставка в Париже. "Дама с собакой". Назад в Россию!

В начале июля 1896 года мы с Д. Н. Кардовским прибыли в Мюнхен. В этом городе, художественном центре тогдашней Германии, у меня не было ни одного знакомого, но я знал, что здесь жил брат измаильских врачей Василия и Николая Родионовичей Фетовых, Иван Родионович, женившийся на мюнхенке, недавно овдовевший и не покидавший своей тещи, с которой жил очень дружно. Он знал о предстоящем приезде нас с Кардовским и писал старшему брату в Измаил, чтобы я непременно к нему зашел и что он сможет быть мне полезным, так как вращается в мюнхенских художественных кругах.

Само собой разумеется, что мы по приезде в Мюнхен прямо из гостиницы отправились разыскивать Фетова. Он оказался очень гостеприимным и радушным. Юрист по образованию, он в последнее время не занимался практикой, а был после смерти жены на положении "рантье": много читал, бывал в театрах, на выставках, но больше всего увлекался велосипедом.

После первых же приветствий и расспросов он заявил нам, что нам незачем поступать в школу *Холлоши,* к которому мы собирались идти, а должны поступить к "маленькому Ашбе": его школа лучшая и сам он лучше всех и как педагог и как человек. И тут же он спросил: "А велосипеды у вас есть?" Узнав, что нет, он заявил с великолепной безапелляционностью:

— Надо непременно приобрести.

— Для чего?

— Как для чего? Да разве художник может жить без велосипеда?

— А почему же нет?

— Без велосипеда он шагу ступить не может, никуда за город поехать: нет ни одного художника во всем Мюнхене, у которого не было бы стального коня.

— Для этого много денег нужно иметь, а у нас нет, — пробовал я возражать.

— Пустяки, приобретете в рассрочку на целый год, не заметите, как выплатите, а зато уж и наслаждение. Нет, нет, это дело конченое, я вам все устрою.

Высокий, черный, загорелый, худощавый, с вьющимися волосами и бородкой, типичный болгарин, говоривший по-русски с бессарабским акцентом, Иван Родионович, в противоположность старшему и младшему братьям, был человеком огромной энергии и горячего темперамента, никогда не колебавшимся в своих решениях. Своей быстротой и решительностью он нас прямо гипнотизировал. Мы поступили так, как он хотел: отправились к Ашбе, а затем завели велосипеды.

К Ашбе он нас тут же и повел. По дороге он рассказал нам, что Ашбе — славянин, словенец, из Люблян, что его фамилия пишется через Z, с особым значком сверху, превращающим букву в звук, средний между *ж* и *ш:* Ažbe; что он был любимым учеником Лёфтца, в свою очередь любимого ученика Пилоти, и что лучше него никто в Мюнхене не рисует, школа же его считается первой и помещается в саду, в оригинальном деревянном доме, построенном в русском стиле одним художником, у которого он и снимает все владение.

Мы пришли на улицу, расположенную возле "Арки победы" (Siegesthor), позади Академии художеств. Пройдя через узкую садовую аллею, мы очутились у бревенчатого здания, выстроенного действительно "под русский стиль", но явно не русским архитектором и не по-русски. В саду, в тени деревьев, и на крылечке расположилась группа мужчин и женщин в синих, розовых, черных и белых халатах и фартуках, весело разговаривавших и смеявшихся. Среди них был маленький горбатый человечек в мягкой широкополой шляпе желто-оливкового цвета, в легком пальто такого же цвета, накинутом на плечи, в сером летнем костюме. Из-под шляпы у него выбивались желто-рыжие волосы, под мясистым носом, с врезавшимся с боков пенсне, торчали во все стороны огромные пышные усы, а бородка была заострена. Позднее он ее сбрил. Ему было лет под сорок. В левой руке он держал длинную тонкую сигару с соломинкой, так называемую "вирджинию", правой опирался на палку и что-то со смехом рассказывал окружающим, размахивая сигарой.

Это и был знаменитый *Антон Ашбе,* притча во языцех всего города. Уличные мальчишки и новички-натурщики, не зная секрета произношения буквы Z со значком, называли его "Ацпе"; мальчишки быстро бегали за ним по пятам, крича: "Ацпе, Ацпе, Ацпе!" В таких случаях он шел угрюмо, нахмурив густые брови, то и дело грозя озорникам палкой.

Фетов был с ним знаком и представил нас с Кардовским, сказав, что мы хотим поступить в его школу. Ашбе ввел нас в обширную высокую мастерскую, с огромным окном, всю заставленную мольбертами и табуретками. На стенах висело около десятка этюдов масляными красками голов и обнаженного тела и несколько рисунков. Ашбе пояснил, что это лучшие работы учеников разных времен, повешенные здесь в качестве оригиналов. В нижнем ряду висело несколько фотографий с виндзорских рисунков голов Хольбейна и превосходная брауновская фотография головы папы Иннокентия X Веласкеса. Отдельно на узком простенке висел в золотой раме этюд негритянки — строго построенная, прекрасно нарисованная, жизненная и экспрессивная, но суховатая по живописи голова.

"Das ist meine eigene Arbeit, nämlich (это моя собственная работа, именно)", — сказал Ашбе, заметив, что мы задержались перед "Негритянкой" и внимательно ее разглядываем.

Ашбе в каждую фразу неизменно вставлял слово "nämlich" ("именно"), и эта прослойка речи одним и тем же словечком создавала впечатление какого-то своеобразного косноязычия.

Живопись "Негритянки" нам не слишком понравилась, но рисунок, лепка и бросавшиеся в глаза знания произвели сильное впечатление.

Ашбе познакомил нас со старостой мастерской, "obmann"'ом, высоким пожилым лысым чехом по фамилии *Замразиль*, писавшим головки под Ленбаха, умело нарисованные, но неприятные по живописи.

В то время был перерыв; натурщица-старуха, одетая монахиней, отдыхала у окна, ученики, оставшиеся в мастерской, частью рисовали, частью сидели, разговаривая друг с другом.

Мы с Кардовским воспользовались случаем и стали рассматривать висевшие на стенах "оригиналы". Просмотр их нас утешил: все они были намного грамотнее общего уровня этюдов репинской мастерской. Среди этюдов и рисунков, бывших как раз в то время в работе, нас очень поразили рисунки маленького рыжего немца *Майерсхофера*, мастерски имитировавшего стиль Рафаэля. Мы решили остаться в школе Ашбе.

По совету Фетова, мы отправились искать поблизости от школы мастерскую и вскоре нашли ее на Gisela Strasse, 25. Она помещалась во втором этаже, и при ней была комната. Нас это устраивало, и мы ее сняли, уговорившись с дворничихой насчет услуг. Мы жили мирно и дружно, не мешая друг другу. В сущности, и мешать было некогда, так как весь день приходилось проводить вне дома. Утром уходили в школу, после окончания обычно оставались там же, без конца рисуя скелет и "мускульного человека" — гипсовую раскрашенную фигуру с обнаженными мышцами. Я, кроме того, лепил все кости и мышцы, пока до того не одолел их, что мог с закрытыми глазами вылепить любую из них. Вообще, мы с азартом принялись за анатомию, начав ходить в анатомический театр вместе со студентами-медиками и изучая анатомию на трупах.

После школы мы обедали, а после обеда уезжали на велосипедах за город, ибо велосипеды Фетов нас вскоре же заставил завести. Обычно мы уезжали в Шлейсгейм, загородный королевский дворец, километрах в двенадцати от нас. В одном из флигелей дворца, битком набитого второстепенными картинами мастеров XVII и XVIII веков, перед самым нашим приездом в Мюнхен была размещена коллекция всех работ умершего незадолго перед тем немецкого художника *Ханса фон Маре*. Картины были завещаны государству, но поместить их в новую Пинакотеку не решались, ввиду их новизны и непонятности для публики. Тогда их, действительно, немногие понимали, и вначале мы бродили по залам Маре в одиночестве, но через год-два художники, а за ними и публика "дошли" до их понимания. Много лет спустя музейный "революционер" Чуди, уволенный Вильгельмом II от должности директора Берлинской национальной галереи и приглашенный в директора баварских музеев, перенес все картины Маре из Шлейсгейма в новую Пинакотеку. Сейчас каждый клочок живописи Маре ценится в Германии на вес золота.

Кроме Шлейсгейма мы ездили в Нюмфенбург, иногда предпринимали и дальние поездки: в Аугсбург, на Штаренбергское озеро, а однажды даже через Тироль и Бреннер проехали в Италию. Фетов был в этих поездках нашим постоянным спутником.

Вскоре прибавился еще один велосипедист — Явленский, приехавший осенью 1896 года вместе с Веревкиной и с тех пор застрявший в Германии, где он живет до сих пор. Его уже не Фетов, а мы с Кардовским заставили завести велосипед.

Антон Ашбе. Фотография с дарственной надписью И. Э. Грабарю.
Мюнхен. 1899

Марианна Владимировна Веревкина была богато одарена от природы. Она любила и знала музыку и сама хорошо играла на рояле, но, прострелив нечаянно разрядившимся ружьем кисть правой руки, она вынуждена была бросить игру. Ученица Репина и сама даровитый живописец, она почти забросила и живопись, хотя потратила немало усилий, чтобы научиться работать левой рукой: все кости правой кисти были раздроблены. Она много читала, прекрасно знала всю иностранную изящную литературу и особенно литературу по искусству.

Марианна Владимировна привезла с собой кухарку Пашу, лет тридцати, и горничную Лелю, девочку лет шестнадцати, и завела "русский уголок" в квартире с мастерской, снятой рядом с нами по той же улице. Мы ежедневно бывали у них, наслаждались всякими кулебяками, блинами, гречневой кашей и упивались чаем. Жизнь в Мюнхене была дешева, и жили они широко.

Нескончаемые беседы об искусстве, всегда свежие художественные журналы и увражи и вечно какая-нибудь новая мода, исключающая только что перед тем культивировавшуюся.

Главным "модником" был *Алексей Георгиевич Явленский*, офицер, вышедший в отставку в чине штабс-капитана. Когда-то он увлекался Репиным, позднее Серовым и Коровиным, а затем "специализировался" только на иностранцах. Героями дня по очереди были: Цорн, Уистлер, японцы, Ленбах, Штук, Бёклин. На этом дело не остановилось, и один за другим следовали, безжалостно сменяя друг друга, Сулоага, Клод Моне, Ренуар, Сезанн, Ван Гог, Матисс, Дерен, Пикассо, Брак и так далее, до бесконечности. Он и сейчас, сидя в Веймаре, больной и разбитый, уже свыше 30 лет женатый на Леле, "без лести предан" какому-нибудь художнику — последнему крику моды.

Веревкина, находившаяся все время под его влиянием, разделяла увлечение всеми этими модами. Мы с Кардовским были менее эластичны, но, конечно, общее увлечение задевало какими-то сторонами и нас — Кардовского меньше, меня больше. Мы ограничивались, однако, тем, что наматывали себе смысл очередной моды на ус, не претворяя ее в собственных работах, тогда как Явленский тотчас же принимался писать под Уистлера, под Штука, под Сулоагу, под Ван Гога, под Матисса и Пикассо. Каждый раз он был во власти одного из них, считая его одного подлинным гением. Сам он был очень талантлив, прекрасно чувствовал цвет, силуэт, ритм, до иллюзии перенимая у своего сегодняшнего бога все его внешние признаки — манеру, мазок, фактуру, но не углубляясь в его внутреннюю, затаенную сущность. Он был слишком женственной натурой, быстро воспламенялся и в увлечении не в силах был формулировать своих мыслей и ощущений, непрерывно ахая и охая, причмокивая, щелкая пальцами, не находя нужных слов, неистово жестикулируя.

Между тем Ю. О. Грюнберг прислал мне письмо, советуя дать что-нибудь для "Нивы" и подчеркнув, что об этом просил его написать Маркс. Я принялся за большую статью, рассчитанную листа на два-три, которую готовил для литературных приложений к "Ниве". Мы получали и читали "Новое время", "Русские ведомости", иногда "Новости" — газеты различных направлений. Несмотря на разницу политических взглядов, все они были одинаково черносотенны в своих суждениях об искусстве. Мы часто хохотали до упаду над наивными разглагольствованиями В. Сизова в "Русских ведомостях", над фельетонами Буренина и выставочными обзорами Н. Кравченко. Мы возмущались статьями Стасова в "Новостях", громившего "декадентов". Статью свою я задумал, как некую суммированную отповедь всем Сизовым, Кравченкам и Стасовым. Мы просиживали целые вечера, обсуждая отдельные положения и вставляя новые аргументы.

Статья носила боевой заголовок: "Упадок или возрождение?" В ней я доказывал, что в новейшем искусстве не только нет элементов упадка или "декадентства", но, напротив, есть все признаки возрождения. В начале декабря Луговой прислал мне уже корректуру при восторженном письме. Маркс также прислал письмо, благодаря за статью, которая, по его словам, должна явиться целым событием в художественной жизни России, почему она будет помещена в январском и февральском номерах приложений к "Ниве" за 1897 год. Он нашел ее чрезвычайно убедительной.

Статья действительно произвела эффект разорвавшейся бомбы, о чем я мог судить по множеству полученных мною после ее появления писем из Петербурга, Москвы и провинции, приветствовавших мое выступление. Мне писали художники, любители искусства и рядовые читатели. Приехавшая в Мюнхен и поступившая к Ашбе весной 1897 года дочь *Константина Маковского Елена Константиновна Маковская,* вышедшая позднее замуж за венского скульптора *Лукша,* поздравляла меня с успехом и с восторгом рассказывала, как рассвирепел старик Стасов, громивший меня и устно и в печати. Он был тогда в ссоре с Репиным и приводил эту статью как доказательство того окончательного развала Академии, к которому ее привела "декадентствующая политика" Репина. В "Новостях" он бил в набат, крича о начавшемся после нашего отъезда поголовном бегстве академистов за границу. Смысл его выступлений был таков: "Куда же вы годитесь, обакадемившиеся передвижники, если от вас все бегут? И, прежде всего, во что обратились вы, жалкий ренегат Репин?"

Заварилась каша, а нам в Мюнхене было весело. Но, как увидим дальше, у нас и в Петербурге были уже к тому времени союзники — сорванцы почище нас.

Что означала эта борьба? Как воспринимали ее в то время мы, ее активные участники, бившиеся не на живот, а на смерть? Как рисуется она нам сейчас, сорок лет спустя, и как ее изображают иные искусствоведы последнего времени, знающие о ней только понаслышке да по газетным и журнальным статьям?

Надо прямо сказать, что дальше всего от истины как раз эти последние, хотя они искренно убеждены в своей объективности, вытекающей будто бы из самого факта неучастия в борьбе, незаинтересованности в ней и из наличия исторической перспективы достаточной углубленности. Но что дают эти давние статьи и заметки? Я нарочно перечитал их недавно вновь и был поражен наивностью тех, кто видит в них документальный материал, на котором можно что-либо строить: расплывчатые дискуссии, истерические вопли и выпады, — ни тени объективности, ни намека на беспристрастие. Только мы, участники движения, можем расшифровать неясные намеки, непонятные сейчас кивки, только мы храним в памяти тысячи фактов, высказываний, мыслей и оттенков, лежащих в основе статей, но не видных стороннему глазу.

Что же было на самом деле? Какова была расстановка движущих сил в области русского изобразительного искусства в 90-х годах минувшего столетия?

Доминирующей, ведущей группой художников было все еще "Товарищество передвижных выставок". Поддержанные окрепшей массой мелкой буржуазии, передвижники, кость от кости и плоть от плоти последней, чуткие и верные выразители ее идеологии, в ряде выставочных боев 70-х годов наголову разбили все группировки художников, объединившиеся под флагом "академической выставки" и выражавшие в искусстве идеологию отмиравшего дворянства и высшей бюрократии. Отдельные рассеянные отряды последних еще кое-как держались, подпираемые Академией и двором, но они явно доживали последние дни: чахлая "Весенняя выставка" в Академии художеств, "Общество петербургских художников", "Общество акварелистов", "Кружок мюссаровских понедельников" и т. п. Реформа Академии 1893 года была для них ударом, от которого они уже не могли оправиться: академическая "Весенняя выставка" была уничтожена, и залы Академии отданы под передвижные выставки. Этим завершился разгром академизма.

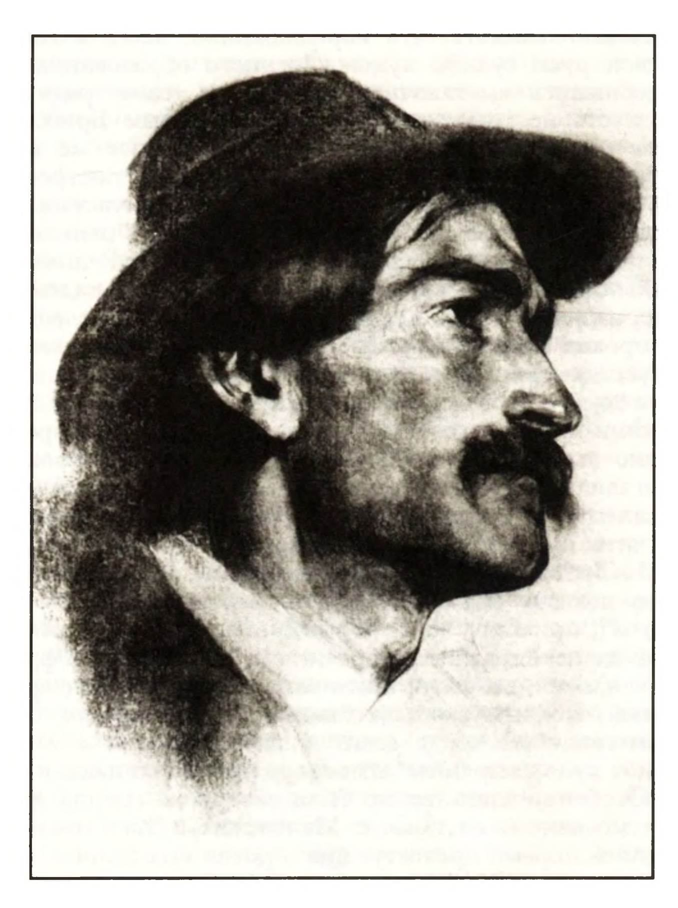
Было естественно ожидать, что передвижники, засев в Академии художеств, взяв в свои руки судьбы художественного образования и воспитания молодежи и добившись выставочной монополии, сами рискуют скатиться к академизму, пусть несколько иному, чем академизм Брюллова и Бруни, против которого они же в свое время боролись, но все же к несомненной разновидности академизма как догмы, как надуманного построения.

Так оно и вышло. Это острее и раньше всех почувствовал Стасов, не остановившийся перед открытым объявлением войны "ренегатам-передвижникам" и даже перед разрывом со своим старым другом Репиным. Передвижники действительно становились со дня на день все более академичными: от их былого реализма не оставалось и следа, громовые проповеди, жестокое бичевание нравов и пороков высших классов уступили место академическому выхолощенному искусству старости, которому подражали и многие молодые. Но во второй половине 80-х годов в среде молодежи стали замечаться первые признаки реакции: такими признаками были этюды и картины К. Коровина, Серова, Малютина, резко выделявшиеся на фоне тогдашних выставок. Эти первые ласточки надвигавшейся художественной весны были встречены с нескрываемым неодобрением и даже возмущением столпами передвижничества, и ни одна из картин этих художников не была принята на передвижную выставку.

Когда П. М. Третьяков, своим замечательным инстинктом почувствовавший подлинную новизну и значительность картины Серова "Девушка, освещенная солнцем", приобрел ее в 1889 году для галереи, *Владимир Маковский* на очередном обеде передвижников бросил ему вызывающую фразу: "С каких пор, Павел Михайлович, вы стали прививать вашей галерее сифилис?"

Этот ядовитый, полный злопыхательства вопрос не мог быть задан на официальном выставочном обеде всего лишь за несколько лет до того, но к концу 90-х годов художественная атмосфера настолько накалилась, что люди рвались в бой. Особенно воинственно была настроена группа художественно-консервативных москвичей во главе с Маковским и Киселевым, ибо именно в Москве раздались первые протестующие против них голоса. Самое тревожное заключалось в том, что протесты не ограничивались заявлениями, а претворялись в дело, в широко и живописно трактованные холсты, выставлявшиеся на ученической и периодической выставках. Было ясно, что надвигалась новая сила, шедшая на смену хиревшему передвижничеству и имевшая такие же шансы опрокинуть его, какие в свое время имело передвижничество в схватке с академизмом. Что же это за новая сила?

Нам, боровшимся тогда за свои новые живописные идеи, конечно, и в голову не приходило, что мы, преследуя чисто формальные задачи и повышая свое изобразительное мастерство, одновременно тем самым выполняем и некие иные функции, прямо или косвенно связанные с общеполитическими и социальными колебаниями, движениями и формированиями. Сперва Коровин, Серов, Малютин, Врубель, Архипов, Остроухов, Левитан, а вслед за ними мы, младшее поколение, под влиянием тех образцов новейшей западной живописи, которые попадали в Москву, поняли, что не только с Мясоедовым, Волковым, Киселевым, Бодаревским, Лемохом всем нам не по дороге, но что нам коренным образом чужды и лучшие из передвижников — Прянишников, Неврев, Корзухин, Максимов, Ярошенко, Маковский, Шишкин. Мы принимали только Репина и Сурикова, единственно нам понятных и близких. Из иностранцев мы



И. Э. Грабарь. Голова натурщика-итальянца.
Рисунок в школе Ашбе. 1896

знали французов: Коро, Руссо, Труайона, Добиньи, Милле, Даньян-Бувре, немца Менцеля, испанцев Фортуни и Мадраццо, голландца Израэльса. Мы их не только знали, но и любили, ставя неизмеримо выше всех корифеев передвижничества, за исключением тех же Репина и Сурикова. Нам хотелось большей правды, более тонкого понимания натуры, меньшей условности, "отсебятины", меньшей грубости, кустарности, трафарета. Мы не могли не видеть, что типы Вл. Маковского повторяются, что вчерашний чиновник сегодня превращается у него в повара, а сегодняшний повар завтра превратится в актера. Мы видели и от души презирали заученные банальные тона, пошлые приемы, дешевую живопись.

Нас окрестили "декадентами". Словечко это стало обиходным только в середине 90-х годов. Заимствованное у французов, где поэты-декаденты — "dékadents" — противопоставляли себя парнасцам, оно впервые появилось

И. Э. Грабарь. Голова натурщицы.
Рисунок в школе Ашбе. 1896

в России в фельетоне моего брата Владимира, "Парнасцы и декаданы", присланном из Парижа в "Русские ведомости" в январе 1889 года. Несколько лет спустя тот же термин, но уже в транскрипции "декаденты" был повторен в печати П. Д. Боборыкиным и с тех пор привился. Декадентством стали именовать все попытки новых исканий в искусстве и литературе. Декадентством окрестили в России то, что в Париже носило название "L'art nouveau" — "новое искусство". Термин "декадентство", или в переводе с французского — "упадочничество", был достаточно расплывчат, обнимая одновременно картины Пювиса, Бенара, Врубеля, Коровина, Серова, Малявина, Сомова, скульптуру Родена и Трубецкого, гравюры Остроумовой, стихи Бодлера, Верлена, Бальмонта, Брюсова, Андрея Белого. Декадентством было все, что уклонялось в сторону от классиков в литературе, живописи и скульптуре. Не только Матиссов и Пикассо еще не было на горизонте, но и импрессионистов

мы не видали ни в оригиналах, ни в репродукциях, не говоря уже о Сезанне, Гогене и Ван Гоге.

Если Стасов предал анафеме Репина за то, что тот пошел в Академию, то он трижды проклял его за потворство декадентству. На почве "академической размолвки" еще как-то возможно было договориться, но репинская слабость к декадентству вырыла между друзьями целую бездну. Стасов протянул Репину руку только после демонстративного выхода последнего из "Мира искусства".

Я вынужден был восстановить в памяти читателя эти дела давно минувших лет русского искусства, ибо без этого экскурса в прошлое было бы мало понятно появление моей горячей защиты нового искусства и отповеди его хулителям, которых было тогда немало.

Но возвращаюсь к Ашбе.

У Ашбе также была своя "система", как у Чистякова и как у всякого крупного педагога. А Ашбе был крупнейшим педагогом. Малоодаренный живописец, он был блестящим рисовальщиком и имел замечательно верный глаз. Он обращал внимание учеников только на основное, главное, заставляя отбрасывать мелочи. Важна была только "большая линия" и "большая форма". С изумительной твердостью и безошибочностью он проводил по контуру ученика своим штрихом, оживляя фигуру.

Кардовский и я, мы были прямо огорошены после его первой корректуры. Как всегда, он начал со своего знаменитого "принципа шара". Мы оба рисовали голову, как умели. А умели — что говорить — достаточно плохо. Он посмотрел и сказал:

— У вас слишком случайно, слишком копированно, а между тем существуют законы, которые надо знать.

И он взял уголь и нарисовал шар, покрыв его общим тоном; затем нанес тень, выбрал рефлекс, отбросил падающую тень и вынул хлебом блик.

— Вот в этих пяти элементах заключается весь секрет лепки. Все, что ближе к вам, — светлее, все, что дальше от вас, — темнее; все, что ближе к источнику света, — тоже светлее, что дальше от него, — темнее. Запомните это и применяйте во время рисования: нет ничего проще.

Когда он кончил и отошел, мы переглянулись: до чего же, в самом деле, это просто. И мы начали с азартом рисовать, почувствовав под ногами твердую почву. Изо дня в день мы делали успехи, и через месяц наши рисунки были неузнаваемы.

Целую кучу аналогичных истин мы шаг за шагом узнавали в отношении построения головы и ее деталей — глаза, носа, рта, построения человеческой фигуры и т. п. Когда через полгода мы послали в Петербург Чистякову фотографии с наших рисунков, он, показывая их нашим товарищам, с чувством глубокого удовлетворения говорил им:

— Ведь моя система-то, совсем моя. Кто бы их тут в Академии так научил?

Вскоре после одоления "принципа шара" мы начали писать красками, сначала головы, потом обнаженное тело. И здесь удалось услыхать кое-что, чего раньше никогда не слыхали.

Голова негритянки была старой академической работой Ашбе, и говорили, что теперь он пишет совсем по-другому, так же вот, как учит. А учил он в живописи действительно совсем не так, как можно было бы заключить по

"Негритянке", сухому и робкому этюду. Он настаивал на широком письме: "Только смелее, шире, не бойтесь". И сам клал смелые широкие мазки.

Вскоре нам удалось видеть начатую им картину с проложенным в широкой манере пышным телом женщины. Холст наполовину был еще незаписан, но находился уже в широкой золотой раме и стоял на мольберте, занавешенный драпировкой. Этот холст так и не двигался с места, оставшись в том же самом состоянии и к моменту смерти автора, в августе 1905 года. Какая удивительная аналогия с творческой психологией петербургского Ашбе — Павла Петровича Чистякова: у него также его прославленная "Мессалина" полвека стояла неоконченной на мольберте и такой осталась до кончины автора.

Новым в живописи было упорное настаивание Ашбе на не смешивании красок на палитре, а накладывании их раздельно на холст. "В глазу зрителя они сами смешаются, но, по крайней мере, дадут чистую расцветку, а при размазывании на палитре получается одна грязь", — говорил он, демонстрируя свою мысль на палитре и холсте. В этих репликах и советах заключалась целая система, близкая к системе импрессионистов, которых он очень высоко ставил.

Я больше всего был увлечен рисованием и писанием портретов, Кардовский главным образом культивировал тело. Весною 1897 года мне удалось неплохо написать голову девочки-блондинки, с голубыми глазами и нежным цветом лица, с румянцем на щеках. Она была похожа и довольно жизненна. Ашбе торжественно водрузил ее на стене оригиналов, где она и осталась, вместе с тремя другими, прибавившимися еще в течение года. У Кардовского попали в оригиналы этюды тела.

Вскоре староста-чех уехал на родину, и Ашбе предложил мне быть старостой. На моей обязанности лежало занятие с вновь поступающими. Мне приходилось им объяснять тот же принцип шара и давать другие необходимые советы. С Ашбе к тому времени мы были уже давно друзьями, выпили "брудершафт" и обедали вместе в его излюбленной винной лавке: он пил только красное вино, презирая пиво. Без вина он не мог жить и к вечеру был неизменно навеселе. Вино и свело его в могилу сорока шести лет от роду.

В начале апреля 1897 года мы всей компанией, вместе с Ашбе, двинулись в Венецию поучиться у великих колористов-венецианцев. Кроме нас с Кардовским и Веревкиной с Явленским с нами поехал еще немец-юрист *Рудольф Трейман*, поступивший в школу Ашбе и удививший всех нас основательным знанием русского языка, который он выучил по самоучителю и из чтения русских книг — Тургенева, Толстого, Достоевского. Культурный, разносторонне образованный, остроумный собеседник, он быстро сошелся с нами и стал своим человеком.

Мы без конца ходили по Дворцу дожей, залам Академии и церквам Венеции, а также по залам только что при нас открывшейся Всемирной венецианской выставки современных художников. Из этих посещений, сопровождавшихся постоянным обменом мнений и впечатлений, мы вынесли немало ценных сведений, значительно пополнивших знания, приобретенные уже в школе.

На выставке в то время всеобщее внимание привлекала знаменитая картина Репина, изображавшая офицерскую дуэль и названная им несколько вычурно: "Простите". Она и на нас произвела большое впечатление правдивой передачей всей сцены. Особенно верно и тонко Репину удалось уловить последний

догорающий луч солнца, которым озарены верхушки деревьев. И художники и публика были положительно покорены Репиным, и его имя сразу стало одним из популярнейших в Италии. Все говорили о "необычайном свете Репина" — "Il luce di Repin". Мы были очень горды успехами своего соотечественника.

Этот второй мой приезд в Венецию совпал с началом моего увлечения скульптурой и особенно архитектурой. Мои товарищи по поездке интересовались почти исключительно живописью, я же млел и таял перед скульптурами *Туллио Ломбардо, Якопо Сансовино, Алессандро Виттория,* не пропуская их ни в одной церкви. Потрясающее впечатление произвел на меня памятник Коллеони *Андреа Веррокьо.* Впервые я пережил глубокое волнение перед памятниками архитектуры: собором Св. Марка, Дворцом дожей, дворцами канала Гранде. Но наибольшее впечатление оставили создания *Сансовино* — библиотека, палаццо Корнер, палаццо Лоредано, Лоджетта, золотая лестница Дворца дожей и *Андреа Палладио* — фасады церквей Реденторе и Сан-Джорджо Маджоре, зал четырех дверей во Дворце дожей. Из фотографических ассортиментов Алинари, Броджи и Андресона я покупал столько же архитектурных фасадов, сколько и снимков с картин.

В Венеции к нашей компании присоединился художник *Николай Иванович Мурашко,* старик с большой седой бородой, основатель киевской художественной школы, сопровождавший нас часто в наших скитаниях по церквам и уговаривавший по очереди каждого из нас по возвращении в Россию приехать к нему в школу и поставить там преподавание по системе Ашбе. Его племянник *Александр Мурашко,* поступивший вместе с нами в Академию, вскоре приехал в Мюнхен в школу Ашбе. Вернувшись из-за границы в Киев, он стал помогать своему дяде в улучшении дела его школы, писал портреты, большею частью обстановочные, писал этюды крестьянок в цветных платках и умер в начале революции.

Из Венеции все вернулись в Мюнхен, я же проехал в Париж и оттуда в Россию, навестить своих. Приезд в Париж я приурочил к открытию салонов, но главной моей целью было повторное ознакомление с жизнью и работой в парижских художественных школах. Хотелось после почти годового пребывания в Мюнхене и основательного знакомства со всеми тамошними установками проверить их плюсы и минусы путем сравнения с художественной жизнью и продукцией Парижа. Я отдавал себе отчет в том, что, засидевшись в одном месте, рискуешь усвоить не только положительные, но и отрицательные стороны общепринятого здесь искусствопонимания, направления методов обучения и вкусов. Гипноз всегда возможен и естествен, почему проверка казалась мне своевременной и полезной.

Она, действительно, была необходимой. В Париже мне сразу многое уяснилось, неожиданно свалились кое-какие авторитеты, "великие" снизились до средних, "большие" — до маленьких.

Прежде всего, Париж повалил в моих глазах *Франца Штука* и даже *Ленбаха,* двух художников, возведенных в Мюнхене до степени гениев. С ними полетел и весь Сецессион с его стариками и молодежью. Восстанавливая в памяти историю этого замечательного перелома в моем художественном мировоззрении, я сейчас не могу воспроизвести все отдельные моменты совершавшегося процесса, но хорошо помню, что нарастание этой "измены" Мюнхену в пользу Парижа шло чрезвычайно энергично и началось в зале импрессионистов

Люксембургского музея. Всего за два года перед тем и за год я дважды уже видел эту замечательную коллекцию картин величайших французских живописцев XIX века, но тогда они еще не вполне дошли до меня, а в действительности это означало, что я не дошел до них. Многое мне нравилось, кое-что даже производило сильное впечатление, но все это было не то: не было впечатления раздавливающего, уничтожающего, безоговорочно покоряющего. Оно явилось только сейчас, в третье посещение Парижа. Только теперь мне стало ясно, что *Эдуард Мане, Огюст Ренуар и Клод Моне,* хотя и наши современники, могут быть смело поставлены вровень с теми великими мастерами цвета, которыми мы только что восхищались в Венеции. Если кое в чем они им уступают, то кое в чем и превосходят. Столь решительно этот вопрос для меня никогда еще не стоял.

Я обошел все известные в Париже художественные школы или "Академии", записался в Академию Жюльена, чтобы узнать на практике, чему и как учат в Париже, по вечерам ходил в школу Коларосси, славившуюся постановкой рисования набросков, и пришел к заключению, что в систему рисования Ашбе надо внести только несколько незначительных поправок, чтобы она стала идеальной. Даже дело было не столько в поправках, сколько в неукоснительном и настойчивом проведении всех пунктов системы, ибо на некоторых ее сторонах Ашбе сам недостаточно энергично настаивал, почему они понемногу приобрели значение второстепенных.

В Париже большое значение придавали "мерке", то есть проверке пропорций натурщика на глаз путем измерения углем или кистью соотношения его отдельных частей. Ашбе также рекомендовал мерить, чтобы добиваться математически точных пропорций, но никто этого в его школе не делал, считая рекомендуемый прием несущественным; некоторые считали его даже "нехудожественным" и даже вредным как мешающим здоровому росту чувства пропорций.

На самом деле давно уже стало бросаться в глаза пренебрежение пропорциями даже в лучших рисунках школы Ашбе. В Париже я окончательно понял, что есть два типа рисунка: рисунок точный и рисунок приблизительный. Первый может не быть блестящим с внешней стороны, но зато он передает верно пропорции данной натуры: если натурщица неуклюжа, коротконога, большеголова, то ее такой и следует изображать в условиях школьной работы; если у натурщика дряблые мышцы или заплывшие жиром формы, — незачем наводить мускулатуру из анатомического атласа. Словом, мне было ясно, что нам, художникам нашего времени, нужна не академическая, не брюлловская выучка, а школа правды, не идеализирование природы, не установка на ее "облагороженье", а реализм, реализм и трижды реализм. И еще мне стало очевидно, что не нужно никакого "шика" в рисовании, что скромность — союзник правдивости и искренности, а "шик" и "блеск" — враги их. Для того чтобы научиться рисовать не вообще человека, а данного человека, надо сначала, конечно, знать, что такое человек вообще и как рисовать его. Этого нам в Петербургской академии никто не рассказывал, и это мы узнали только у Ашбе. Но узнавши, мы так увлеклись новооткрытой истиной, что ею ограничивали всю задачу, и ошибка Ашбе заключалась лишь в том, что он недостаточно настойчиво переключал своих учеников после преодоления этой первой стадии на вторую, не менее важную, а для всей дальнейшей художест-

венной практики едва ли еще не более нужную. Идеальный школьный рисунок должен быть точен и математичен. Мерка во время рисования необходима только как средство самопроверки, как способ вышколить свое чувство пропорции, но средство никогда не должно превращаться в цель. Идеалом является такое рисование, которое на основе одного чувства, без всякой мерки, дает максимум точности, то есть максимум правды. Все эти мысли были мне навеяны изучением постановки дела в парижских школах по линии рисунка. Напрашивался сам собой вывод, что следовало бы соединить в одно целое лучшие стороны Парижа и Мюнхена.

Что касается живописи, то мне казалось, что ни в Париже, ни в Мюнхене нет элементов строгой "системы" во всех тех советах и указаниях, которые приходилось слышать тут и там.

Если в области рисунка и формы есть какие-то законы, имеющие убедительность, то в сфере живописи все неясно, расплывчато и туманно. Ценны только отдельные наблюдения, единичные практические советы. Но общая художественная атмосфера, но художественный уровень и, главное, идеалы живописи были в Париже вне всякого сомнения выше, чем в Мюнхене. Общий вывод, к которому я пришел, сводился к тому, что настало время подумать о суммировании всех плюсов Парижа и Мюнхена и о ликвидации их минусов. А работать можно где угодно. В частности, в применении к живописи, само собой напрашивалось такое заключение: постараться применить к живописи методы и приемы познания рисунка и формы; найти способ так же правдиво и точно, без искажений и идеализаций, без приукрашивания передавать цвет натуры, как мы передаем или в потенции можем передавать форму натуры.

С этими мыслями я покинул Париж и приехал в Юрьев. Здесь я познакомился с Владимиром Константиновичем Мальмбергом, занимавшим в Юрьевском университете кафедру "классической филологии и истории искусства". Он просил меня зайти в устроенный им при университете кабинет искусства, оборудованный большим числом слепков и античных скульптур, чтобы помочь ему в их расстановках и систематизации. В течение нескольких дней совместной работы над этим материалом я так увлекся развернувшейся картиной последовательного развития античного искусства, что потом целыми днями пропадал здесь, пристально всматриваясь в эти гениальные создания и изучая их. Я был всецело во власти античности, все вечера проводя за чтением "Истории скульптуры" Колиньона и других книг по древней скульптуре. От скульптуры был один шаг до архитектуры, и я обложился и архитектурными увражами, благо Юрьевская библиотека была древнейшей в царской России.

Вернулся я в Мюнхен другим человеком, чем уехал оттуда в Венецию. Явленский полностью разделял мои сомнения и выводы по вопросу о рисунке и живописи, Веревкина сейчас же выписала книгу Колиньона и на Gisela Strasse настал период неистового увлечения скульптурой. Мы вдруг открыли, что в Мюнхене, в Глиптотеке, собраны одни из лучших в мире античных скульптур, о существовании которых мы до того и не подозревали. Начались постоянные паломничества туда, любование, упоение и восторги.

Я тут же неожиданно открыл, что и здание, в котором помещается скульптура, и стоящее напротив него здание Сецессиона и разделяющие их ворота — все это прекрасные сооружения начала XIX века, блестящие образцы архитектуры эпохи классицизма. Архитектурные беседы сблизили меня с нес-

колькими учениками политехникума, приходившими на уроки рисования к Ашбе. Я стал к ним ходить и понемногу втягивался в архитектуру. Ашбе познакомил меня с его приятелем, профессором строительного искусства и ректором политехникума *Тиршем,* который стал меня всерьез направлять по новой линии. Появились у меня чертежные принадлежности, доска, рейсшина, готовальня.

Я обложился учебниками математики, механики и всякими строительными курсами, а затем стал ходить в политехникум. Читая книгу за книгой и проделывая все проектные работы, я к 1901 году прошел весь курс политехникума. В это время у меня накопилась уже порядочная библиотека старинных архитектурных книг, начиная с Серлио, Альберти, двух первых изданий Палладио, Скамоцци и до авторов эпохи классицизма включительно. Отъезд в Россию помешал мне держать экзамен на звание архитектора.

Одновременно я занялся еще одним вопросом, приобретавшим по мере продвижения в живописи все более актуальное значение, — вопросом о технике живописи. Все мы только в Мюнхене узнали, что, наряду с техникой масляной живописи и акварели, существует еще особый вид техники, представляющий собой нечто среднее между масляной и акварельной и носящий название темперы. Против нашей с Кардовским мастерской снимал мастерскую известный карикатурист, один из главных сотрудников "Fliegende Blätter" *Эмиль Рейнике,* приземистый, с большими усами человек, скорее угрюмого, чем веселого вида. Свои забавные рисунки он делал большей частью по вечерам, день же целиком отдавал живописи. Писал он картины на мифологические сюжеты, но главным образом натюрморты староголландского типа: с фруктами, бокалами вина, омарами и рыбами. Мы с ним быстро сдружились, и он посвятил нас в свои "технические секреты". Его живопись мы принимали за масляную, но оказалось, что он писал исключительно темперой.

Мы оба увлеклись новой для нас техникой, накупили себе готовых темперных красок и начали сочинять у себя в мастерской картинки. Кардовский писал жанровые сцены из русской жизни, поражая меня остротой своей наблюдательности и силой художественной памяти. Помню, он писал гулянье в Переславле-Залесском, на берегу озера на фоне живописных церквей, монастырей и тонущих в зелени домов. Без всяких материалов и альбомных зарисовок, исключительно на основе своей феноменальной зрительной памяти, он сделал эскиз, имевший все признаки этюда с натуры. Кардовский безошибочно рисовал от себя лошадей, собак, сбрую, складки одежды — все, что ему было нужно для задуманной темы, чем повергал меня в немалое уныние, так как этой редкой способности у меня не было. Впрочем, эта чисто бытовая сторона меня мало интересовала. Я пробовал эффекты темперы на других темах: "В концерте" — часть концертного зала с черными костюмами мужчин и цветистыми платьями женщин; "В доме свиданий" — группа полуобнаженных женщин вульгарного типа; "Школьницы" — несколько девочек-подростков, идущих в ряд по улице, и т. п.

В первой и второй вещи меня занимала главным образом задача передачи мягкого электрического света, играющего на лицах, пушистых волосах, в складках шелкового платья; в последней интересовала ритмичность движения переплетающихся детских ног — отдаленный отзвук темы парфенонских коней.

Была еще такая тема: "Леда". Ее смысл заключался в том, чтобы полностью вписать в квадратную раму фигуру обнаженной женщины, изогнувшейся в объятиях черного лебедя. Фигура была почти в величину натуры, трактовка живописи — явно под влиянием венецианцев, в темной гамме, с лессировками.

Я начал внимательно всматриваться в технику венецианских мастеров, для чего ежедневно ходил в старую Пинакотеку. Мне было ясно, что они в огромном большинстве случаев писали также темперой, чем и объясняется их сила цвета. Как ранее я обложился архитектурными книгами, так теперь рылся у букинистов, скупая старинные руководства к живописи и перебирая все книги по технике живописи в богатейшей национальной библиотеке Мюнхена. Я просил брата, работавшего в то время в Лондоне, заказать кому-нибудь переписать для меня рукопись лейб-медика Карла I, *де Маэрна,* бывшего в дружбе с *Ван Дейком.* Он записал со слов последнего различные рецепты красок и лаков и собрал множество других рецептов.

Сталкиваясь среди этих занятий в библиотеке с художником *Эрнстом Бергером* и выяснив, что он работает над той же проблемой истории техники живописи, я вошел с ним в тесный контакт, и ряд вопросов истории, а особенно ряд практических опытов над различными техниками, от античных времен до эпохи XVIII века включительно, мы проделали совместно.

По мере продвижения от ранних эпох к позднейшим я постепенно переключился от темперы к лаковой живописи и мучительно искал разгадки недосягаемого совершенства техники Веласкеса, не вполне объяснимой одними лишь рецептами книги его учителя *Пачеко.*

Для всех этих занятий не могло хватить времени в обычных условиях мюнхенской художественной богемы, почему пришлось создавать для себя несколько необычные условия работы: я аккуратно стал ложиться в 9 часов вечера и вставать в 4 часа. Меня никто не тревожил по утрам, а вечером также никто не приходил, зная, что я сплю. Все это стало возможным только после того, как каждый из нас, Кардовский и я, наняли по самостоятельной мастерской. Вернувшись из Юрьева, я поселился на той же Gisela Strasse, в доме рядом, в номере 23, вместе с Трейманом, который занимал только небольшую комнату при мастерской. С ноября 1898 года мы переехали по соседству, против парка, на Königinstrasse, 106. У меня была огромная мастерская и при ней комната; Трейман занимал маленькую комнату.

Я разом отрезал себя от всего уклада мюнхенской художественной жизни, в которой вначале принимал некоторое участие. Жизнь мюнхенского студенчества протекала почти исключительно в кафе. Существовали кафе университетские, политехникума, кафе художников и т. д. Пиво, кофе, игра на бильярде, чтение газет, шутки, всякие проделки, ухаживания за кельнершами, сидение со своими "шацами" до поздней ночи — вот содержание этой жизни. У каждого студента должен быть обязательно "шац" — "Schatz" — сокровище: либо кельнерша, либо модистка, либо маленькая конторская служащая. Нравы в Мюнхене были очень патриархальны и примитивны; ни "шацы", ни их мамаши — тоже бывшие когда-то "шацами" — не осложняли и без того сложной жизни мелкого мещанства вопросами половой морали, смотря на дело просто и практично. Алименты являлись отличным регулятором дела, и на них иные мамаши определенно нацеливались заранее, всячески поощряя дочек ловить хотя бы будущих алиментщиков, если уж нельзя выйти замуж.

Особенно много "шацов" поставляли "редуты", как называются в Мюнхене те маскарады, которые устраиваются обычно во время карнавалов. Здесь все пьяно, все нараспашку, никто никого не стесняется, и через девять месяцев после карнавальской "страды" мюнхенское население весьма значительно увеличивается. Д. Н. Кардовский вел себя, как красная девица, ибо был в то время по уши влюблен в *О. Л. Делла-Вос*, на которой потом и женился. Остальные россияне не отставали от стародавних обычаев гостеприимной страны, давшей им временный приют.

О жизни маленькой русской колонии в Gisela Strasse в Петербурге и Москве стало вскоре известно в тамошних художественных кругах, и к нам начали ездить гости. Первым приехал *Василий Васильевич Переплетчиков*, выделившийся перед этим на устроенной Дягилевым выставке акварелистов своей хорошей акварелью — подмосковным пейзажем, купленным самим Дягилевым. В то время он был типичным сверстником *Левитана*, подпавшим, подобно всем московским пейзажистам, под его гипнотизирующее влияние. Умный, начитанный, остроумный, он нам всем понравился, хотя мы и расходились с ним уже в то время в художественных вкусах.

Вскоре после него, помнится, в начале 1898 года, приехал *Валентин Александрович Серов*. Он очень внимательно, долго рассматривал наши рисунки, которые нашел серьезно штудированными. Он расспрашивал о системе Ашбе, сравнивал ее с чистяковской и нашел, что между ними немало общего. Мы познакомили его с Ашбе, и М. В. Веревкина устроила даже по случаю приезда Серова совместное с нами и Ашбе пиршество. Ашбе высоко ценил портреты Серова, выставленные на последней выставке мюнхенского Сецессиона, и был очень польщен, когда Серов стал ему расхваливать наши рисунки. Живописью нашей он не вполне был доволен и был, конечно, прав. В самом деле, в Сецессионе все мы видели его эффектный портрет великого князя Павла Александровича, в конногвардейских латах, с конем, и тонкий по живописи портрет М. К. Олив, взятый в полутоне. Куда же нам было тягаться с этим огромного, европейского калибра мастером? Очаровательный этюд из северной поездки Серова, "Олень", был на той же выставке куплен принцем-регентом, а пейзаж с лошадками, пасущимися по жнивью, — "Октябрь", украшающий сейчас Третьяковскую галерею, был предметом настоящего восхищения со стороны лучших мюнхенских пейзажистов.

Серов произвел на всех отличное впечатление своей скромностью, неудовлетворенностью своими собственными вещами, снисходительностью к другим и глубиной своих суждений. Он говорил то, что думал, не лукавя и не делая комплиментов, почему мне было очень приятно, когда он, внимательно рассмотрев мою голову девочки, повешенную в оригиналы школы, расхвалил ее, отрезав кратко и решительно:

— Очень хорошо нарисовано и неплохо написано. Так в Петербургской академии не сделают.

Проездом из Парижа в Россию к нам заехал на несколько дней *Виктор Эльпидифорович Мусатов*, бросивший *Кормона* и решивший ехать к себе на родину в Саратов. Маленький, горбатый, с худощавым бледным лицом, светлыми волосами ежиком и небольшой бородкой, он был трогательно мил и сердечен. Мы все его любили, стараясь оказывать ему всяческое внимание, и только подшучивали над его ментором Кормоном. Мусатов был тогда

всецело во власти импрессионистов, писал в полудивизионистской манере, в холодных голубых цветах. Наши работы ему казались неплохими, и он просил меня подарить ему одну из моих голов, этюд натурщика-итальянца, взятый в повороте в три четверти. Много лет спустя, незадолго перед смертью, он заставил меня, в виде запоздалой компенсации, взять его этюд женской головы, писанный с сестры на солнце, на фоне зеленой травы. В то время никто из нас не мог себе представить, да и он сам не знал, во что выльется его дальнейшее искусство, скованное тогда импрессионизмом.

После этого у нас перебывало еще много товарищей по Академии, а однажды нагрянула вся мастерская *Куинджи* во главе с самим Архипом Ивановичем, который возил своих учеников на собственный счет по всей Европе. Самоуверенные рассуждения его об искусстве показались нам слишком примитивными и невразумительными.

Судьбе угодно было, чтобы в Мюнхене мне еще раз выпала на долю работа в области театра. Известный писатель *Эрнст фон Вольцоген,* талантливый новеллист, юморист и драматург, затеял поставить в Мюнхене "Власть тьмы" Толстого. В поисках русских, которые помогли бы ему разобраться в непонятных по одному только тексту драмы бытовых подробностях русской крестьянской жизни, Вольцоген напал на нас с Кардовским, и нам пришлось впрячься в сложную работу по постановке. Кардовский сочинил отличные эскизы декораций, которые мы писали вместе. Я учел опыт, извлеченный мною из посещений врубелевской мастерской, в Панаевском театре, и из мастерской декораций к "Рафаэлю", писанных Щербиновским. Декорации вышли нешаблонными, и художники отметили их чисто живописную новизну, в Мюнхене до этого не виданную. Спектакль обошелся без "развесистой клюквы" и был вполне приемлем даже для русских: все актеры крестились как следует, обнимались, садились, разговаривали, как настоящие мужики, и были одеты во все подлинно мужицкое.

Постановка имела успех. У Вольцогена я познакомился с художником *Слефогтом,* жившим тогда в Мюнхене и вскоре переехавшим в Берлин, где он выдвинулся в первые ряды немецких мастеров живописи.

Надо было приступать к практическим мерам, вытекавшим из моих парижских выводов о преимуществах парижской и мюнхенской систем. В применении к рисунку это не представляло никаких затруднений, и я тотчас же по возвращении в Мюнхен приступил к рисованию по французской системе, с учетом всех бесспорных сторон системы Ашбе. Дело сразу двинулось: рисунки стали строже, точнее передавали натуру и были проще в трактовке форм и линий.

Гораздо сложнее обстояло дело с живописью. Надо было изыскивать какие-то иные средства, ибо в цвете меркой не поможешь. После долгих изысканий и бесконечного экспериментирования я набрел на способ, представлявший в живописи нечто, аналогичное мерке в рисунке. Важно было создать такой способ писания с натуры, который давал бы максимальные гарантии самоконтроля и объективной правды, необходимой при школьном штудировании. Я начал ставить свой холст рядом с натурой, вплотную притыкая его к последней. Сзади я укреплял зеркало, отражавшее одновременно и натуру, и холст с этюдом, что давало возможность постоянной самопроверки. Задача заключалась в том, чтобы передать натуру до полной иллюзии, до невозмож-

ности отличить, где натура, а где холст с живописью. Я отдавал себе ясный отчет, что избранный мною путь объемного иллюзионизма чреват опасностями, но, избрав его, я твердо по нему двинулся, не сворачивая в сторону, ибо для меня он был только временным средством, а не конечной целью. Я заранее шел на полный отказ от субъективистических и индивидуалистических художественных концепций, во имя объективной правды, но твердо верил, что придет день, когда, преодолев эту узкую, чисто учебную задачу, смогу перейти на иной путь. Надев эти жесткие шоры, я пустился в писание натюрмортов, сначала простых, легко поддававшихся доведению до иллюзорности, а затем все более сложных и технически трудных.

Занятый этим делом, я мало времени мог уделять школе, и после некоторых колебаний, поговорив по душам за стаканом пива с Ашбе, я объявил ему, что вынужден уйти из школы, ибо работаю почти исключительно у себя в мастерской. Ашбе был чувствителен, поэтому всплакнул, и мы расстались друзьями.

Весть о моем уходе из школы была воспринята некоторыми из моих товарищей, ориентировавшихся уже давно на мою "систему", как знак некоего протеста и шаг демонстративного значения, чего на самом деле не было. Через несколько дней ко мне явилась депутация, человек в двадцать, предложившая мне открыть свою собственную школу, причем все связанные с этим расходы ученики готовы были принять на себя. Я категорически отклонил предложение, поблагодарив за оказанную мне этим обращением честь и подчеркнув, что я ушел только потому, что хочу работать для себя и у себя, и что я считал бы себя последним человеком, если бы, будучи в дружбе с Ашбе, пошел на шаг, который мог быть истолкован как предательский по отношению к нему. Меня пробовали уговорить, но я оставался при своем решении.

В тот же вечер, около девяти часов, когда я уже собирался ложиться, в мою дверь неистово застучали палкой. Когда я отворил, передо мною стоял маленький Ашбе, как всегда в шляпе набекрень, с челкой пушистых волос на правой стороне головы, с "вирджинией" в зубах. Он пошатывался: было ясно, что он выпил.

— Servus, nämlich!

"Servus" было его постоянное приветствие, привезенное из Вены, где оно в моде. Ашбе стал меня крепко обнимать, приговаривая:

— Ты, Игорь, именно благородный человек. Я это именно всегда знал и говорил. Не отрицай, я тебе запрещаю это, я знаю, что говорю: я узнал именно, что ты им наотрез отказал. Благородный человек. Именно благородный.

Я едва мог его успокоить. Он попросил у меня "именно" вина, ибо у него "именно" страшная жажда.

Но вина у меня никогда не бывало, и это ускорило его уход. Он успел мне все же сказать, что пришел ко мне с предложением разделить его школу пополам со мною.

— Ты понимаешь, именно пополам: именно — Ažbe und Grabar Schule, — мы сочиним новую программу, сделаем красивые проспекты, ты можешь развивать свои новые французские идеи, и все именно будет как нельзя лучше.

Он скоро ушел в свой кабачок к фрау Дёллингер, и я был уверен, что, очухавшись на следующее утро, он забудет о своем вечернем визите. Я ошибся: он еще с большим упорством стал на другой день настаивать на разделе школы

и составлении программы и не унимался до тех пор, пока программа не была мною составлена и мы не оформили всего дела.

Так как старая школа в "русском доме" становилась уже тесной, то мы наняли, в дополнение к ней, новую большую мастерскую на той же Georgen Strasse. Ко мне сразу перешли двадцать инициаторов новой школы и еще десяток других, и мы дружески и славно поделили наши "сферы влияния". Ни разу за все наше совместное существование между нами не было ни малейших поводов для взаимного недовольства или трений.

Преподавание имело свою положительную сторону. В Мюнхен съезжались люди со всех концов света; наряду с дилетантами были стажированные художники, иногда даже с большими именами, желавшие освежить свои знания, набить руку. В числе последних в школу Ашбе пришел и известный соратник *Лейбля* и *Шуха, Рудольф Хирт Дюфрен,* автор замечательного автопортрета франкфуртского музея, портрета Шуха, мюнхенского нового музея, "Шперль и Лейбль в лодке", в музее Карлсруэ. Талантливый живописец, родственный по духу Лейблю, он в пятьдесят с небольшим лет захирел, потерял веру в себя и, думая тряхнуть стариной, пришел к нам в школу. Мне приходилось с ним говорить о самых азбучных для нас всех истинах, которых он не знал. Он был совершенно беспомощен, не мог нарисовать ни головы, ни обнаженной фигуры, сбивая форму, не чувствуя цвета.

— Можно ли до такой степени растерять все свои знания? — недоумевали все мы. На меня его дилетантская мазня производила удручающее впечатление не столько сама по себе, сколько доказанным фактом возможности все забыть, если перестать серьезно над собой работать и изучению натуры предпочесть стряпанье дешевых картинок под галантных голландцев. Приходилось говорить с ним преувеличенно деликатным образом, щадя его самолюбие.

Общение с художниками законченными или считавшими себя законченными было интересно и небесполезно. Формулируя свои мысли, я прежде всего должен был приводить их в систему, отбрасывая случайное и акцентируя на существенном. Уча других, учишься и сам. Поэтому годы преподавательской деятельности я отнюдь не считаю потерянными понапрасну, они дали мне много, окончательно уяснив важнейшие проблемы рисунка, формы, живописи, расчистив путь к дальнейшему движению.

Летом я съездил в Юрьев, чтобы повидать своих и отдохнуть от огромной работы, которой добровольно нагрузил себя в Мюнхене и от которой изрядно устал. Маркс узнал каким-то образом, что я был в России, а к нему не показался. Это его возмутило, тем более что после статьи "Упадок или возрождение?" я почил на лаврах и ничего для "Нивы" не сделал. Как ни тянул деликатный Грюнберг, а пришлось ему по поручению Маркса писать мне письмо, напоминающее о нашем уговоре. К тому же плакат для подписки на "Ниву" на 1899 год, заказанный мне Марксом и исполненный мною в угольной технике, ему не понравился, а от иллюстраций к Гончарову я отказался. Плакат был действительно плох, пускаться же снова в давно мне опостылевшее иллюстрирование я решительно не мог. Назревал настоящий конфликт. Маркс велел прекратить высылку мне денег; последние были мне теперь уже не нужны, ибо я зарабатывал втрое больше своей школой, но я чувствовал себя не по себе и сознавал, что кругом виноват: я действительно жестоко подвел Маркса, почему и написал ему извинительное письмо, не обещая, впрочем, очень исправиться.

Но события стали разыгрываться в иную сторону. В "Новом времени" от 27 ноября 1898 года появилась статья Н. Кравченко, посвященная одновременному выходу двух конкурирующих художественных журналов — "Мир искусства" и "Искусство и художественная промышленность". Издателями первого являлись кн. *М. К. Тенишева* и *С. П. Дягилев,* редактор-издатель второго — *Н. П. Собко.* Одновременно я получил письмо от *Ф. Д. Батюшкова,* писавшего мне по поручению Собко, который просил меня дать какую-нибудь статью для его журнала. Не успел я ответить ему, предлагая несколько тем, как получил письмо от Дягилева, обратившегося ко мне с аналогичной просьбой. Зная, что за Собко стоит Стасов, я не мог колебаться и, наскоро состряпав плохонькую статейку о единственной выставке осеннего сезона — "Зимнем Сецессионе", послал ее в начале декабря Дягилеву. Она была помещена в № 3—4 "Мира искусства" и открыла собою мое постоянное сотрудничество в журнале, не прерывавшееся до последних дней его существования. Статья эта была первой в серии моих "Писем из Мюнхена". "Нива" сменилась бесповоротно "Миром искусства".

Второе письмо из Мюнхена было посвящено творчеству *Феликса Ропса.* И. И. Щукин, предложивший Дягилеву свои услуги в качестве сотрудника журнала и оскорбленный его отказом, сделанным к тому же в несколько пренебрежительной форме, решил ему отомстить. Он не придумал ничего лучшего, как выбрать для этой цели в качестве козла отпущения меня, и, будучи постоянным сотрудником "Нового времени", послал туда статью, высмеивающую мои критические приемы и оценки. Статья была подписана псевдонимом *Жан Броше* (Иван Щука). В свою очередь и я не остался в долгу и написал статью "Ответ г. Жану Броше", помещенную в № 10 "Мира искусства" за 1899 год. Эпиграфом к ней я взял изречение Козьмы Пруткова: "Метая камешки в воду, зри на расходящиеся от сего круги, ибо иначе из занятия твоего ничего не выйдет". В ней я зло высмеивал его полемические приемы.

Щукин прислал мне после этой статьи письмо, в котором откровенно признавался, что его ядовитая стрела была направлена исключительно в Дягилева и только рикошетом попала в меня.

Летом 1899 года я съездил еще раз в Венецию на Международную выставку, о которой написал в "Мир искусства" отчет для двенадцатого номера 1899 года.

Во время приезда к нам в начале 1898 года Серова он спросил меня, не хочу ли я участвовать в конкурсе, устраиваемом обычно Московским обществом любителей художеств. За премированную картину выдавали порядочную сумму, что-то рублей шестьсот — восемьсот. Я обещал что-нибудь прислать. В ноябре он напомнил мне в письме из Москвы, что если я еще не раздумал прислать на конкурс картину, то чтобы торопился и чтобы теперь же послал заявление об участии.

Подстегивание Серова было излишним: я уже упорно работал над картиной. Собственно, это был портрет. Я выбрал девочку-натурщицу лет двенадцати, одел ее в специально сшитое короткое платьице, старо-розового оттенка, шедшего к ее золотистым распущенным волосам, бледному лицу, голубым глазам и красным губам. Я поставил ее на фоне стены, на которой повесил античный, слегка раскрашенный и патинированный барельеф. Девочка стояла во весь рост, в повороте вправо от зрителя, смотря на зрителя.

И. Э. Грабарь. Дама с собакой.
1899. ГТГ

Технически картина была задумана чрезвычайно сложно, со специальной подготовкой под лессировку каждого отдельного куска, различного по цвету и фактуре. Написанная темперой, с последующим покрытием лаком, картина имела успех в кругах видевших ее мюнхенских художников. В мою мастерскую приходили и не художники, в числе их был русский посланник А. П. Извольский, впоследствии министр иностранных дел, носивший монокль и всегда изысканно предупредительный и вежливый. Посмотрев на картину, он произнес тоном, не допускающим возражения:

— C'est bien du grand art, — superbe!*

В Москве картина не была удостоена премии, которую в тот раз получил *Татевасьянц*. Художникам она показалась странной и непонятной, хотя исполненной умело и интересно. Ее восприняли как чужеродное тело, неожиданно свалившееся на русскую почву. Серову она понравилась.

Мои эксперименты с натюрмортной иллюзорностью подходили к концу, и мне хотелось свести их результаты к одному большому холсту с фигурой. Я взял натурщицу "арабской крови"— дочь циркового наездника-араба и его мимолетного карнавального "шаца", мюнхенской кельнерши. Черная, смуглая, красиво сложенная, она отлично держала позу. Задуманная мною общая гамма была черно-серебряная. Купив платье из белого атласа, покрытого черным тюлем, я просил "арабку" одеться, надев сверху черный жакет на лиловой шелковой подкладке. Я усадил ее на золоченый стул, поставив рядом столик красного дерева с букетом цветов в японской вазочке. Нагибаясь, она левой рукой ласкала мою красавицу собаку — блестящий экземпляр пятнистого черно-белого далматского дога.

Писал я в величину натуры, с таким расчетом, чтобы на расстоянии нельзя было отличить, где натура, а где холст. Писал с редким воодушевлением и достиг желаемого. Собака была приучена стоять смирно, чего мы добились путем долгой тренировки и при помощи вкусной кормежки. На следующий день я позвал всю свою школу, задрапировав предварительно одной и той же материей как холст, так и натуру ко времени прихода учеников. Эффект получился полный: собака не дрогнула в течение двух-трех минут, и никто не мог узнать, где натура, где живопись.

Само собой разумеется, что я тут же пояснил своим ученикам то, что повторял уже десятки раз, — что иллюзорность не есть цель, а лишь средство, что я эту свою картину не считаю произведением искусства и никогда ее не выставлю. Свое слово я держал в течение тридцати семи лет, протекших с тех пор до настоящего времени: ни разу нигде я ее не выставлял, несмотря на все уговоры за границей и в России.

К этому времени в нашей русской колонии произошли уже некоторые сдвиги, отразившиеся в какой-то мере на последних годах моего пребывания в Мюнхене. Колония наша разрасталась, так как тяга к нам из Петербурга и Москвы усиливалась. Давно уже деятельным членом нашего кружка сделался приехавший из Москвы *Василий Васильевич Кандинский*. Юрист по образованию, оставленный при Московском университете и едва ли не приват-доцент уже, он занимался живописью и, имея средства, решился все бросить и переехать в Мюнхен. Он был совсем из другого теста, чем все мы, — более сдержан,

---

* Это действительно большое искусство — прекрасно! *(фр.)*

менее склонен к увлечениям, больше себе на уме и меньше "душа нараспашку". Он писал маленькие пейзажные этюдики, пользуясь не кистью, а мастихином и накладывая яркими красками отдельные планчики. Получались пестрые, никак не согласованные колористические этюдики. Все мы относились к ним сдержанно, подшучивали между собой над этими упражнениями в "чистоте красок". У Ашбе Кандинский также не слишком преуспевал и вообще талантами не блистал.

Видя, что в направлении реалистическом у него ничего не получается, он пустился в стилизацию, бывшую в то время как раз в моде: *Томас Теодор Хейне* в журнале "Simplicissimus", *Юлиус Диц* в "Jugend", *Константин Сомов* в "Мире искусства" имели такой успех, что не давали покоя честолюбивому Кандинскому. Он также принялся за тридцатые годы и стал писать яркой темперой на черной бумаге картинки из жизни первой половины XIX века.

Картинки не могли быть приняты на выставки "Мира искусства", но были приняты "Московским товариществом", на выставках которого и появлялись в течение нескольких лет. Успеха они не имели и считались явным балластом. Приходилось выдумывать новый трюк.

В 1901 году Кандинский писал уже большие холсты, в жидкой масляной технике, интенсивные по расцветке, долженствовавшей передавать какие-то сложные чувства, ощущения и даже идеи. Они были столь хаотичны, что я не в состоянии сейчас воспроизвести их в своей памяти. Были они неприятны и надуманны. Несчастье Кандинского заключалось в том, что все его "выдумки" шли от мозга, а не от чувства, от рассуждения, а не от таланта. Во всем, что он делал, он типичный "мозговик" и "комбинатор " — feiner Konditor, как говорят немцы. В дни полной расхлябанности, характерной для европейской буржуазии на грани XIX и XX веков, он попал в точку, ибо его непонятности и трюкачество принимались снобами-коллекционерами из банкиров и владельцев крупных индустриальных предприятий как некое откровение. Кандинский был для них тем более приемлем, что его продукция была типично немецким детищем, немецкой вариацией парижских "левых" трюков. Он так и вошел в историю немецкого экспрессионизма как мастер до мозга костей немецкий, национальный.

В начале революции, когда были в моде занесенные с Запада всяческие "измы", Кандинский и у нас кое-кому казался великим мастером последнего крика моды — "беспредметного искусства". Мы с Кардовским знали цену его индивидуальности, но тогда и думать нельзя было о разоблачении в художественных кругах кумира, вскоре, впрочем, "благоразумно" бежавшего в "левейшую из левых" художественных колоний Германии — в Дессау, где он до сих пор состоит профессором.

Из других членов мюнхенского кружка русских надо упомянуть о бароне *Николае Николаевиче Зедделере,* не блиставшем успехами у Ашбе, но приятном человеке и хорошем фотографе. Недолгими гостями были в школе *Иван Яковлевич Билибин,* впоследствии рисовальщик "в русском стиле", сотрудник "Мира искусства", и *Д. Ф. Богословский,* ученик Репина, специализировавшийся в Мюнхене на реставрации картин, впоследствии реставратор Эрмитажа, Русского музея и Третьяковской галереи.

Мои занятия историей техники живописи и лабораторные испытания с плавкой смол и исканием новых связующих веществ возбудили среди художников самые разноречивые толки. Из того факта, что я заперся и работал

в стороне от всех, даже своих друзей, был сделан вывод, что я явно открыл какой-то невероятный технический талисман, в виде лака или связующего пигменты вещества, которого одного достаточно, чтобы сразу записать замечательные картины. Я всячески это отрицал, ибо я действительно искал, но ничего потрясающего не нашел. Да кроме того, ко мне был вхож Трейман, живший со мною в одной квартире и также отрицавший факт "открытия". Ему тоже не верили, и между мною и остальными членами кружка наступило временное охлаждение, прошедшее только с годами, когда на моих же этюдах и картинах выяснилось с полной очевидностью, что никакого в них небывалого технического приема не заметно.

Больше всего я искал в направлении замены масла красок другим связующим, которое давало бы краске большую плавкость и позволяло бы легко и свободно вписывать в красочное тесто новые мазки, органически с ним сливающиеся. Кое-чего я добился, и мне даже удалось написать недурной этюд головы, но, уйдя на несколько часов из мастерской и вернувшись обратно, я, к своему огорчению, увидал, что краски потекли: волосы съехали на глаза, глаза потекли до носа, нос зашел за подбородок. Надо было не ставить холста вертикально до высыхания, а класть его плашмя. Но все это были лишь опыты; ничего большего я не нашел.

Осенью 1898 года в Мюнхен приехал из Москвы учиться живописи князь *С. А. Щербатов*, сын князя А. А. Щербатова, первого московского городского головы, друга Б. Н. Чичерина и Ф. М. Дмитриева, от которого я слыхал много лестного о нем. Молодой Щербатов поступил к Ашбе, потом перешел ко мне и в начале 1899 года сделал мне предложение, которое меня весьма устраивало. Договорившись с Трейманом и узнав, какую приблизительно сумму приносит мне ежемесячно школа, он спросил, не устроила ли бы меня такая комбинация: они мне выплачивают столько же, сколько я имею там, но я бросаю школу, работаю только у себя в мастерской и в свободное время занимаюсь с ними обоими по рисованию и живописи.

Попросив несколько дней для размышления и взвесив все "за" и "против", я принял предложение. Щербатов поселился по той же лестнице, где жили мы с Трейманом, лишь этажом ниже, и начался новый период моей мюнхенской жизни. Щербатов был очень талантлив, живо схватывая малейшие намеки, и вскоре так усвоил строение головы, лепку, игру света, что оставил далеко позади других учеников, работавших два года и больше. Трейман шел тише, его германская кровь тянула его к иным берегам, к которым он впоследствии и приплыл: он пишет сейчас небольшие акварели и темперы "с настроением" — тонко выписанные немецкие виды с догорающим вечером, с молодым месяцем, — скорее графического, чем живописного порядка. Вместо школы Ашбе и Грабаря стала опять школа Ашбе.

Около этого же времени в Мюнхен приехал из Петербурга барон *К. К. Рауш фон Траубенберг*, поступивший, конечно, также в школу Ашбе. Он был типичный дилетант, прожигатель жизни, но человек не без способностей. Циник от природы, развивший это свойство до невероятных пределов своеобразной философией эгоизма, он сначала рисовал, потом стал лепить. Мне пришлось с ним заниматься и по скульптуре. Я объяснил ему строение головы и человеческого тела. Скульптурная техника была мне знакома, так как одно время я довольно много лепил, сперва для изучения анатомии, а затем для укрепления своего чувства формы.

Впоследствии Траубенберг жуировал в петербургских светских кругах, остепенился, женился и работал небольшие статуэтки, имевшие на выставках успех.

В начале июня 1899 года неожиданно ко мне приехал из Инсбрука дедушка. Несмотря на свои восемьдесят с лишним лет, он, как юноша, взбегал по лестнице на четвертый этаж, был весел, ел за двоих и уговорил меня поехать вместе с ним к патеру Кнейпу, славившемуся на всю Европу своей системой водолечения. Я поехал и был там свидетелем изумления врачей, исследовавших его сердце и прочие органы. Главный из них спросил:

— Да сколько вам лет?

— Девяносто три, — ответил дедушка, всегда увеличивавший число своих лет, почему его действительный возраст так и остался невыясненным.

— Ну, так вам нечего у нас делать: у вас сердце юноши, легкие тоже. Вы проживете еще столько же. А какой образ жизни вы ведете?

— Всю жизнь брал ледяную ванну утром и вечером, спал зимой и летом при открытых окнах и пил только воду.

— Вот она живая реклама наших идей.

Через два года он схватил воспаление легких. Быстро с ним справившись, но имея еще температуру, он ночью открыл настежь все окна, закрытые по распоряжению врачей, и принял холодную ванну. Это его свело в могилу.

К началу 1899 года относится и разрыв Репина с "Миром искусства" из-за моей статьи, в которой я неуважительно отозвался о *Яне Матейке,* знаменитом польском художнике, высоко ценимом Репиным. Он напечатал в апрельском номере "Нивы" за этот год статью, в которой возмущался моим отзывом и заявлял, что ввиду этого порывает с "Миром искусства".

В конце 1899 года нашу колонию глубоко взволновало исполнение в Мюнхене оперы "Руслан и Людмила", о котором я послал статью в "Новое время". Это было словно дивным сном, оставившим надолго светлое радостное воспоминание. С этого времени я зачастил в концерты.

Весной 1900 года мы с Щербатовым, Трейманом и Траубенбергом поехали в Париж на Всемирную выставку. Незабываемы впечатления, вынесенные мною от ретроспективного отдела выставки, в котором впервые столь полно были представлены такие гиганты французского искусства, как *Милле, Курбе, Мане.* Но эта выставка мне подсказала мысль, не дававшую мне с тех пор покоя, — мысль, что художнику надо сидеть у себя дома и изображать свою, ему близкую и родную жизнь. *Милле, Курбе* и *Мане* писали то, что видели вокруг себя, потому что понимали это свое лучше, чем чужое, и потому что любили его больше чужого.

Все, над чем я работал в последующие годы у себя в городской мастерской и в мастерской загородной, которую снял летом 1900 года, носило отпечаток неуверенных нащупываний, попыток найти себя. Но я находил себя исключительно только в работах, исполненных непосредственно с натуры, — в натюрмортах и портретах. Я с тем и снял загородную мастерскую, чтобы, удалившись из города, испытать силы на воздухе.

Мастерская была огромная, светлая, с прекрасными хорами, помещалась во втором этаже и соединялась с двумя комнатами для жилья. Внизу было еще несколько комнат. Этот дом был выстроен для себя популярным в то время в Германии "сверххудожником" и "сверхчеловеком" *Дифенбахом,* автором ги-

гантского фриза "Per aspera ad astra", 68 метров в длину, объявившим себя основателем новой религии. У него были сотни поклонников и поклонниц, славивших его повсюду и собиравших для "учителя" деньги. Так как в деревеньке Дорфен, возле Вольфратсгаузена, где находился этот дом, про последний ходила "дурная молва" и не один местный крестьянин клялся, что собственными глазами видел ночью в мастерской "белое привидение", то мне, как не боявшемуся привидений, удалось нанять весь дом за какую-то смехотворную сумму — что-то марок за тридцать — на все лето.

Баварская природа меня никак не трогала; за все время своего пребывания в Мюнхене я не написал ни одного баварского пейзажа. Пробовал брать натурщицу, одевал ее в различные платья и писал с нее небольшие этюды-портреты в пленэре: они выходили сухими и надуманными. Почти все сделанные здесь вещи я уничтожил на одном из тех аутодафе, которые я до поры до времени устраивал в свои мюнхенские годы, в дни особых сомнений и усугубленного презрения к собственным упражнениям. Я сжег не менее сотни досок, холстов и картонов, отдавая себе ясный отчет, что человечество от этого ничего не потеряет.

Одна из дорфеновских небольших картин — портрет женщины в черном, в рост, на фоне зелени, с пуделем — долгое время находилась у *М. В. Добужинского,* который приехал в Мюнхен в 1899 году и после работы у Холлоши перешел к Ашбе. Он выгодно отличался своей красивой внешностью, холеной бородкой, подстриженной лопаткой, опрятным костюмом и изысканными манерами от нашей довольно простоватой и слегка распущенной компании. Он окончил университет и приехал серьезно учиться живописи, но тогда еще мало продвинулся вперед и был на положении начинающего.

Кроме "Женщины в черном", в которой мне хотелось передать музыкальное чувство ритма и гармонии черного с зеленым, я работал еще над несколькими аналогичными темами, с названиями, заимствованными из музыки. Женщина в черном была "Adagio". Была еще одна женская фигура, называвшаяся "Pizzicato", что должно было находить свое выражение в технике дробных деталей и в барашковых облаках неба. Было и "Largo" и "Andante". Но все это было как-то слишком "иностранно" и даже слишком "по-мюнхенски", а к 1900 году я уже определенно тяготился печатью Мюнхена, которую чувствовал на себе, несмотря на явно обозначившееся тяготение к Парижу. Все было не свое, а чужое, навеянное. То здоровое и жизненное начало, которое мне давали натюрморты и этюды с натурщиц в мастерской, здесь от меня непонятным образом ускользало, уступая место надуманности.

Еще за два года до того все мы возмущались отношением Москвы и московских художников к живописи, не похожей на тогдашнюю русскую. Приехавший тогда в Мюнхен *Кандинский* язвительно рассказывал, как Поленов критиковал портрет Мартыновой *Браза,* на котором будто бы ручка "не по-русски написана". А в 1901 году меня и самого уже "гложет червь сомнения": ведь, в самом деле, все это напускное, понатасканное откуда-то.

Кроме натюрмортов была только одна тема, выпадавшая из всех других и имевшая признаки жизненности, — тема "толстых женщин".

Во время поездки в Париж в 1898 году я был поражен пышностью и великолепием тогдашних мод. Женщины в театрах утопали в какой-то черно-серебряной пене из муслина и шелка. Мне хотелось попасть в какой-

нибудь богатый банкирский или аристократический дом, где бы я мог видеть "цвет парижского света". Это устроил мне И. И. Щукин с помощью *Родена, Ренуара* и *Дега.* Одна из самых больших банкирш, фамилии которой я сейчас не помню, устраивала у себя маскированный бал, на который должен был съехаться весь Париж. Сюда-то мне и достали приглашение. Зрелище, открывшееся перед моими глазами, было поистине волшебным по роскоши нарядов, блеску бриллиантов и "галантности" общества. Но самая потрясающая картина развернулась передо мною, когда я заглянул в гостиную. Здесь у стены сидели в ряд необычайной толщины женщины, с огромными вырезами на тучной груди и спине, с оплывшими жиром лицами и шеями, с фантастическими формами обнаженных рук. Общая гамма была серебристо-черная; лишь две фигуры выделялись из нее ярким синим и ослепительно зеленым цветом.

Я обомлел от этого зрелища и долго стоял, прислонившись к дверям, скрытый портьерой. Было нечто чудовищное, отвратительное, отталкивающее в этой фаланге мяса, пуха и бриллиантов, но было и нечто притягивающее, завлекающее, магическое.

Я долго не мог прийти в себя и, вернувшись в Мюнхен, начал искать на бумаге и холсте выражения сложных и противоречивых чувств, вызванных у меня зрелищем развала денежной аристократии. Сначала я строил все на черной гамме, потом на смешанной, еще позднее на светлой и пестрой. Три года мучила меня эта проклятая тема, которой я в Мюнхене так и не одолел, хотя беспрестанно ходил наблюдать подобие виденных фурий в театральные и концертные залы. Большую картину на ту же тему я написал уже в России, три года спустя.

В апреле 1901 года я съездил с Щербатовым и Трейманом на Рейн, в Кольмар, чтобы увидать в оригинале знаменитые картины *Матиса Грюневальда,* а вернувшись обратно, я уже ни о чем не мог думать, как только о возвращении в Россию. Что бы я ни делал, что бы ни начинал, одна неотступная мысль стояла в голове: назад, в Россию.

VII

ЭПОХА "МИРА ИСКУССТВА"

1901—1904

На Черноморском побережье. В Наро-Фоминском. Щербатовы. М. А. Врубель. С. И. Щукин. Осенние этюды. В Юрьеве. В Петербурге. Редакция "Мира искусства". С. П. Дягилев. Д. В. Философов. В. Ф. Нувель. С. П. Яремич. Лев Бакст. В. В. Розанов. Александр Бенуа. К. А. Сомов. Е. Е. Лансере. А. П. Остроумова. В. В. Матэ. И. Я. Билибин. М. В. Добужинский. Г. И. Нарбут. В. А. Серов. А. П. Нурок. Н. К. Рерих. Выставка "Мира искусства" 1902 года. А. Ф. Маркс. "Художественные сокровища России". А. В. Прахов. М. П. Боткин. "Современное искусство". В. В. фон Мекк. С. Ф. Собин. Рене Лялик. К. А. Коровин. А. Я. Головин. С. В. Чехонин. Выставки. Поездка по Северной Двине. Выставка "Мира искусства" 1903 года. Собрание участников "Мира искусства". Организация "Союза русских художников". Открытки Красного Креста.

В июне 1901 года мы с Щербатовым и Траубенбергом двинулись в Россию. Давно не быв здесь, я упивался впечатлениями, находя все интересным и чудесным. Но в настоящую Россию мы попали не сразу. Я не был еще на Кавказе, и мне хотелось проехать туда, тем более что в Адлере в это время находились мои родители, которых надо было повидать.

Незадолго до того, по мысли министра земледелия Ермолова, было решено приступить к культурной разработке Черноморского побережья. О плодородности его почвы, о гигантских размерах растущих здесь деревьев, о его необычайном климате и изумительных целебных водах Мацесты ходили баснословные слухи. Побережье разбили на участки и в первое время довольно легко раздавали их за небольшую плату в долголетнюю рассрочку, под непременным условием немедленной расчистки леса, посадки фруктовых и парковых деревьев, производства дренажных работ и постройки дома. Собственными усилиями всей семьей мы в течение ряда лет это одолели. В самом начале построили сараеобразную хибарку, а когда мы с братом стали зарабатывать несколько больше прежнего, мы делали все возможное, чтобы устроить сносной жизнь отца и матери. Позднее я даже выстроил порядочный двухэтажный дом по составленному мною довольно затейливому проекту. Но в мой первый приезд, летом 1901 года, на участке, находившемся в трех верстах от города, еще только что было приступлено к рубке леса и корчевке, и я нашел отца с матерью в Адлере, в маленькой комнате, снятой ими на лето.

Со мной были краски и холст, но, несмотря на всю роскошь природы, она меня так же мало захватила, как и тирольская: казалась чужой и непонятной. Хотя я любовался заходом солнца, синевой моря, панорамой снежных гор, но то было любование туриста и человека, а не художника. Ни тогда, ни потом я не зажегся красотой Черноморья.

Щербатов пригласил меня поехать с ним в имение его отца Наро-Фоминское по Брянской железной дороге, под Москвой. Я тем охотнее согласился, что мне смертельно хотелось побывать и пописать в средней полосе России. Мы приехали в августе и отлично здесь устроились.

Нара оказалась старинной дворянской усадьбой с очаровательными постройками первой половины XIX века: двухэтажным барским домом, вторым домом павильонного типа, с бельведером, прелестным павильоном возле главного дома, обращенным в летнюю кухню. Все это находилось в огромном столетнем парке, с дивными липовыми аллеями, из которых одна носила название "готическая", по сходству с внутренностью готического собора.

В усадьбе жило много народа. Главный дом занимала семья князя Александра Алексеевича Щербатова, имевшего трех замужних дочерей, у каждой из которых уже были дети, и сына — моего ученика. Одна из них была замужем за Новосильцевым, другая за Петрово-Соловым, третья — за князем Е. Н. Трубецким.

Александр Алексеевич был высокий старик с седыми бакенбардами, приветливый и деликатный в обращении. В Наре процветал теннис, в котором из старших всегда участвовал Трубецкой.

Из окон моей комнаты, помещавшейся в павильоне с бельведером, была видна фабрика, находившаяся по ту сторону реки Нары. Поздней осенью, в конце октября, по вечерам я часто наблюдал, как зажигались ее огни. Сначала бледные, розового цвета, они постепенно переходили в оранжевый, желтый и сверкающий белый. Было нечто фантастическое в этой сотне ослепительных глаз, глядевших из ночной черноты сквозь гнущиеся от ветра ветви сухих деревьев, под карканье воронья, тучами покрывавшего свинцовое небо. Я пробовал, как мог, передать это жуткое впечатление, но, конечно, не выразил и десятой его доли.

Фабрика принадлежала Якунчиковым, жившим в той же Наре, вдали от села, в лесу, в котором они выстроили дом и устроили усадьбу с парком. Старик В. И. Якунчиков жил безвыездно в Москве. Это был среднего роста человек с седыми бакенбардами, совсем не похожий на коммерсанта, а скорее напоминавший одного из тех сенаторов, которых я часто видал у Ф. М. Дмитриева. Младший сын его, Н. В. Якунчиков, был дипломатом, атташе лондонского посольства, а старший — Владимир Васильевич — с женой Марией Федоровной жили летом на даче в Наре.

К началу XX века стерлась та резкая грань, которая еще в мои студенческие годы существовала между родовой аристократией и денежной. Тогда купцы не ездили еще запросто к князьям и сами не принимали их у себя, как равные равных. Теперь они прошли даже в дипломатический корпус, ранее им недоступный, и переняли у вырождавшегося дворянства все его пороки: праздность, расточительность, распутство, презрение к нижестоящим. У Якунчиковых все это было в весьма сдержанной форме: они были воспитанны и имели вкус к изящному. Особенно относится это к Марии Федоровне, женщине талантливой, разбиравшейся в искусстве и умевшей отличать подлинное от фальшивого, серьезное от пошлого.

Узнав, что мы с Щербатовым приехали из-за границы, она прислала записку, приглашая нас приехать к заходу солнца. "Почему к заходу?" — подумал я.

Мы отправились. Был дивный ясный вечер. Нас усадили на террасе, с которой открывался чудный вид на холмистую, пересеченную оврагами местность, замыкавшуюся вдали лесом. Мы сидели молча, очарованные красотой вида. "Вот она, настоящая Русь, — думал я про себя, — вот этот вид я бы сейчас охотно стал писать".

Вдруг из леса до нас донеслись звуки свирели, и вскоре мы увидели, как из-за кустов стало медленно выходить стадо коров, предводительствуемое пастушком. Позже я понял, что это была только театральная "пастораль", искусно подготовленная заранее гостеприимной хозяйкой и тонко рассчитанная на умиленное чувство вернувшихся на родину россиян. Но это — значительно позднее, тогда же, в то мгновение, я не рассуждал, а только млел от блаженного состояния, от глубокого радостного волнения, от которого у меня выступили слезы на глазах.

— Да, вот это встреча своих.

Мы не знали, как благодарить находчивую хозяйку, которой этот трюк доставил, видимо, не меньше удовольствия, чем нам.

Она нас познакомила с жившей у нее *Натальей Яковлевной Дадыдовой*, известной деятельницей в области художественной кустарной промышленности, культурным тонким художником и хорошим человеком.

После этого мы еще не раз были у Якунчиковых и познакомились с гостившим у них актером Художественного театра *А. Л. Вишневским*, поставившим на фабрике пьесу Чехова "Медведь", в которой он играл главную роль. Я впервые услыхал о Художественном театре, возникшем за годы моего пребывания в Мюнхене. Антон Павлович в это лето также гостил в Наре у Якунчиковых, но мы его уже не застали. Здесь он писал своих "Трех сестер". Из недавно опубликованных писем его к *О. Л. Книппер-Чеховой* видно, что его до глубины души возмущала праздная жизнь его хозяев. "Единственные живые люди в этом доме — Н. Я. Давыдова и лакей Кузьма", — заканчивает Чехов письмо. К Марии Федоровне он был слишком жесток: она всегда была во власти какой-нибудь художественной идеи, отличалась кипучей энергией и вечно что-нибудь организовывала. Так, всецело ей обязана своим возникновением и организацией замечательная кустарная выставка в Таврическом дворце 1902 года. Но Владимир Васильевич действительно был фантастический бездельник, от праздности не находивший себе места.

Из Нары приходилось несколько раз ездить в Москву, где я останавливался в щербатовском доме на Никитской, на углу Скарятинского переулка. Узнав, что *Михаил Александрович Врубель* живет в Москве, и высоко ценя его столь необычное для того времени искусство, известное мне тогда только по воспроизведениям в "Мире искусства", я решил отправиться к нему, чтобы увидеть все это в оригиналах. Он жил в то время около Лубянской площади в доме Стахеева, возле Политехнического музея.

Врубель встретил меня очень радушно. Он знал меня по статьям в "Мире искусства", которые ему нравились, как он мне тут же признался. Но особенно он хвалил мою статью в "Ниве" — "Упадок или возрождение?".

— Мы все зачитывались ею, — прибавил он. — Читали, не отрываясь, номер "Приложений", передавая из рук в руки, пока не истрепали и не засалили его вконец.

Мое посещение было ему, видимо, приятно; он признался мне, что до его картин никому в Москве дела нет, никому они не нужны, да и вообще

искусство никому здесь не нужно, и к нему никто из коллекционеров не заглядывает.

Все стены его мастерской — огромной высокой комнаты — были завешаны его картинами, большей частью без рам. Вот те из них, которые я отчетливо помню, так как они врезались мне в память на всю жизнь: "Сирень", "К ночи", "Царевна-Лебедь", "Пан", "Портрет Н. И. Забелы-Врубель", "33 богатыря", "Демон сидящий", "Пророк" и несколько десятков более мелких вещей масляных и акварельных, в том числе эскизы к "Поверженному Демону". Вся комната была забита холстами на подрамках и свернутыми в трубку.

Я стоял в недоумении. У меня невольно вырвалось восклицание:

— Как же так? И это никому не нужно?

— Решительно никому.

— Может быть, вы очень дорожитесь?

— Любую вещь отдам за сто — двести рублей.

— И все-таки нет желающих приобрести?

— Никого.

— А вы пробовали?

— Набивался.

— Давайте я попробую.

Вернувшись в Нару, я рассказал Щербатову об огромном впечатлении, какое произвели на меня вещи Врубеля, и с возмущением отзывался о московских коллекционерах, покупающих за большие деньги второстепенных пошлых немцев и французов в "гласпаластах" и "салонах", когда за сотню-другую рублей у себя под боком они могут накупить шедевры живописи.

Щербатов поехал к Врубелю, но ничего не купил. Как я его ни толкал, он оставался глух. Увы, всего через два года он уже гонялся за каждым клочком Врубеля, но было поздно: его расхватали Мекки, Морозовы, Гиршманы.

Я сделал еще одну попытку устроить хоть что-нибудь из вещей Врубеля и, зная, что *И. С. Остроухов* имеет целую галерею и покупает картины современных русских художников, отправился к нему, желая одновременно познакомиться с ним и увидать его собрание. Остроухова не было в городе — не то был на даче, не то в отъезде. Позднее я его все-таки изловил и всячески ему нахваливал виденные у Врубеля картины, особенно "Сирень". Я говорил, что Москве просто стыдно допускать, чтобы этот замечательный мастер голодал, когда его мастерская завалена картинами, сделавшими бы честь любому европейскому музею.

Вскоре я узнал, что Остроухов купил у него "Сирень" за 200 рублей.

В то же лето я встретился с В. В. Переплетчиковым, которому рассказал о своих неудачах с устройством вещей Врубеля среди московских коллекционеров, прибавив, что я, к сожалению, никого из них не знаю. Переплетчиков взялся за дело пропаганды Врубеля среди москвичей и прежде всего направился к В. О. Гиршману, начавшему тогда коллекционировать. Я еще не был с ним знаком. Никакие доводы Переплетчикова на Гиршмана не подействовали ни тогда, ни год спустя, когда он уже купил картину Сомова и у него были представлены все главные участники выставки "36" в Москве. Лишь в 1903 году удалось его убедить купить за сто рублей знаменитую акварель "33 богатыря", про которую он через год говорил, что не отдал бы ее и за десять тысяч.

Однажды в вагоне железной дороги Щербатов познакомил меня с человеком лет пятидесяти, с сильно поседевшими, зеленого цвета волосами и бородкой. Он оказался *Сергеем Ивановичем Щукиным,* недавно перед тем начавшим собирать картины современных западноевропейских художников. Мне было приятно услыхать от него, что он начал коллекционировать только после того, как прочел мою статью "Упадок или возрождение?", которая в первый раз убедила его в важности искусства и зажгла к нему интерес. Щукин пригласил меня побывать у него и посмотреть, что он собрал, но я попал к нему только через два года.

В начале своего пребывания в Наре я больше отдыхал, физически наслаждался воздухом, природой, солнцем, прогулками по окрестностям. Недели через две пробовал пописать смоленских баб-пололок, вывезенных для садовых работ и оживлявших сочную парковую зелень цветистыми сарафанами и пестрыми платками. Писал я, впрочем, без особого увлечения и потому без заметного успеха, хотя написал большой холст со стоящей в рост бабой на берегу пруда. Впоследствии я его, кажется, уничтожил или записал. Только в конце сентября я ожил и так был восхищен давно невиданным зрелищем золотой осени, что писал с утра до вечера, не отрываясь, пейзажи.

Еще до желтых листьев я написал красивое изогнутое крыльцо нашего павильона, то самое, которое незадолго перед тем написала М. В. Якунчикова, сестра Владимира Васильевича. Ее картина мне очень нравилась по воспроизведению в "Мире искусства", хотя в оригинале я ее не видал, но я был так очарован видом крыльца в натуре, что, ни минуты не колеблясь, написал этюд почти с той же точки. Он удался и оказался сделанным совсем в ином плане, с другим чувством и настроением, чем у Якунчиковой. Меня главным образом занимала чисто живописная, колоритная сторона — сочетание желтой стены дома с белыми балясинами крыльца и зеленью травы. Я подарил эту вещь Щербатову. В начале революции я видел ее в магазине на Кузнецком мосту, где она продавалась за какие-то небольшие миллионы или миллиарды, и я очень жалел, что не мог ее купить, ибо она показалась мне неплохой.

Следующей вещью, написанной в Наре, был вид балкона большого дома, заросшего красным диким виноградом. Еще позднее я написал балкон нашего павильона, а затем бельведер, видный сквозь золото березы, приходившейся на эмалево-лазоревом осеннем небе, написанном мною при помощи лессировок, прямо на натуре. Балкон был в собрании И. А. Морозова, сейчас в музее Нижнего Тагила; бельведер я подарил И. И. Трояновскому.

Последними этюдами, написанными уже в конце октября, при опавших листьях, были два варианта кухонного павильона и маленький этюд служительского флигеля.

Все эти восемь этюдов я привез в Петербург уже в ноябре. Прямо из Нары я приехал в Юрьев, где пробыл около двух недель, написал там портрет брата за письменным столом, заваленным старинными книгами, на фоне книг. Он в то время усиленно работал, окруженный изданиями XVI века.

Тогда же я начал портрет матери, оставшийся неоконченным.

Уезжая в Петербург, я не знал еще, как здесь устроюсь, на какие средства буду существовать, но решил ориентироваться на "Мир искусства". Сняв комнату на набережной Васильевского острова, прямо против Николаевского моста, и наскоро устроившись, я отправился знакомиться с Дягилевым в редакцию журнала на Фонтанке.

С Дягилевым я уже состоял в переписке еще до отъезда в Мюнхен. Он следил за моими положительными отзывами в "Ниве" о его первых выставках и прислал мне письмо, выражая признательность за сочувствие к его затее. Со своей стороны я просил его разрешения при случае заглянуть на его коллекцию картин. На это он ответил мне следующим письмом от 18 января 1896 года:

"Очень рад был бы иметь удовольствие познакомиться с вами и видеть вас у себя, но, к сожалению, ввиду моего скорого отъезда за границу, принужден просить вас отложить нашу беседу до осени, так как пастели мои сняты, а прочие картины завешены. Осенью буду очень рад вас видеть, тем более что, как мне кажется, наши вкусы и направления очень сходятся. Я своими двумя статьями в "Новостях", а также выставлением моих картин преследую ту же цель — хоть немножко открыть глаза нашей публике и... художникам. Конечно, это — лишь скромное начало, но я надеюсь, что и моя капля не пропадет даром. Мне кажется только, что вы крайне преувеличиваете возможное значение моей коллекции. Во-первых, я не богат и, во-вторых, не задаюсь галерейными целями; я просто имею несколько друзей среди художников Мюнхена и Парижа, и при помощи их дружбы мне удалось купить несколько удачных вещей. Конечно, я намерен продолжать собирать, но не думаю, чтобы когда-нибудь я был в состоянии устроить что-нибудь самостоятельно цельное. Во всяком случае, очень благодарю вас за ваше ко мне внимание и очень радуюсь встретить единомышленника. Надеюсь, мы как-нибудь поговорим откровеннее".

Я уехал в то же лето в Мюнхен, и мне не пришлось с ним познакомиться. Подходя к черному трехэтажному дому на Фонтанке, 21, где помещалась редакция "Мира искусства", я испытывал чувство тревоги, не зная, как встретят меня мои единомышленники по борьбе за новое искусство, с которыми я уже два года состоял в деятельной переписке. В свою очередь, поджидая меня — ибо я известил редакцию о своем приезде, — они также не были уверены, окажется ли моя живопись столь же для них приемлемой, в такой же мере созвучной им, как и мои статьи и теоретические высказывания. Об этом мне вскоре признался Дягилев. Они знали, что я художник, но понятия не имели о том, что и как я пишу, хотя и верили Серову, уверявшему, что я "как будто ничего себе".

В редакции оказались все в сборе. Я пришел в самое удачное время, часам к пяти, когда обычно приходили все. Дягилева я никогда не видел, но почему-то сразу узнал, кто из присутствующих в комнате Дягилев. Он сидел за большим письменным столом и при моем появлении, заранее возвещенном камердинером, встал и пошел ко мне навстречу с дружески протянутыми руками.

Он напомнил мне о моих статьях в "Ниве", в которых я впервые отметил и оценил выставки финляндских и западноевропейских мастеров, встреченные крайне враждебно тогдашней реакционной прессой.

Он тут же повел меня по комнатам редакции, показывая висевшие на стенах картины. По поводу каждой из них он рассказывал, как и где ее приобрел, передавая интересные подробности об их авторах и своих встречах с ними. В то время они были уже всемирно известными мастерами, но в России о них все еще не слыхали.

Он познакомил меня со всеми бывшими в комнате — Философовым, Нувелем, Бакстом и Розановым.

Дмитрий Владимирович Философов, которого все между собой звали Димой Философовым, был высокого роста человек, лет около тридцати — возраст большинства членов редакции. Он показался мне суховатым и скучным в эту нашу первую встречу. В дальнейшем я убедился, что в его методической речи, спокойном разговоре и всей манере держать себя — сидеть, стоять, ходить, подавать реплики — не было той свободы и непринужденности, которая отличала Дягилева. Но он отличался деловитостью, в высшей степени ценной для журнала, руководимого человеком такого знойного темперамента, как Дягилев.

Философову была ближе литература, чем искусство, и к последнему он относился так, как обычно относятся литераторы, как к области, ему если не совсем чуждой, то и не своей, не родной. Смысл художественного произведения он схватывал не сразу, не непосредственно, как всякий художник и как схватывал его из нехудожников Дягилев, а в замедленном темпе, несколько кружным путем, апеллируя, за отсутствием интуиции, к рассудку. Но в конце концов он ставил верный диагноз и даже делал меньше промахов, чем быстрый в суждениях Дягилев. Они, во всяком случае, прекрасно дополняли друг друга, внося в журнал каждый то, чего не мог ему дать другой. Среди горячих голосов редакционной комнаты голос Философова — ровный, монотонный, методичный — звучал как охлаждающий душ, не раз уберегая редакцию от излишних опрометчивых шагов. Как и другие, он также стоял за систему "озорства", считая ее целесообразной и единственно правильной в условиях борьбы с передвижничеством 1900-х годов, выродившимся в новый академизм, худшего, ибо менее культурного, типа, чем академизм старого времени. Но он ясно сознавал необходимость известных границ в этом озорном походе, грозившем иначе превратиться в прямое хулиганство.

Философов — виновник того перевеса в журнале литературы, критики и философии над искусством в тесном смысле слова, который был не по сердцу всем нам, художникам, сгруппировавшимся вокруг знамени "Мира искусства", и который в конце концов привел к распаду и журнала, и выставочного общества, к чему я еще вернусь в дальнейшем.

Мы вместе с Дягилевым были на юридическом факультете Петербургского университета — он был курсом моложе, — но я его ни разу не видел в аудиториях. Он был тогда в консерватории, где учился пению. У него был красивого тембра баритон, и он часто пел в редакции, бывшей и его квартирой. Позднее он перешел на теорию и композицию и состоял учеником Н. А. Римского-Корсакова. Он даже написал оперу на тему, если не ошибаюсь, из русской истории, какую именно — не помню. Отрывки из нее он иногда наигрывал и пел.

В живописи Дягилев разбирался на редкость хорошо, гораздо лучше иных художников. Он имел исключительную зрительную память и иконографический нюх, поражавшие нас всех несколько лет спустя во время работ над устройством выставки русских исторических портретов в Таврическом дворце, им затеянной и им единолично проведенной.

Бывало, никто не может расшифровать загадочного "неизвестного", из числа свезенных из забытых усадеб всей России: неизвестно, кто писал, неизвестно, кто изображен. Дягилев являлся на полчаса, оторвавшись от другого, срочного дела, и с очаровательной улыбкой ласково говорил:

— Чудаки, ну как не видите: конечно, Людерс, конечно, князь Александр Михайлович Голицын в юности.

Он умел в портрете мальчика анненской эпохи узнать будущего сенатора павловских времен и обратно — угадывать в адмирале севастопольских дней человека, известного по единственному екатерининскому портрету детских лет. Быстрый, безапелляционный в суждениях, он, конечно, также ошибался, но ошибался гораздо реже других и не столь безнадежно.

Заслуги Дягилева в области истории русского искусства поистине огромны. Созданная им портретная выставка была событием всемирно-исторического значения, ибо выявила множество художников и скульпторов, дотоле неизвестных, притом столько же русских, сколько и западноевропейских, среди которых был не один десяток мастеров первоклассного значения. С дягилевской выставки начинается новая эра изучения русского и европейского искусства XVIII и первой половины XIX века: вместо смутных сведений и непроверенных данных здесь впервые на гигантском материале, собранном со всех концов России, удалось установить новые факты, новые истоки, новые взаимоотношения и взаимовлияния в истории искусства. Все это привело к решительным и частью неожиданным переоценкам, объяснявшим многое до тех пор непонятное и открывавшим новые заманчивые перспективы для дальнейшего углубленного изучения.

Для того чтобы свезти в Таврический дворец весь этот художественный материал, насчитывавший свыше 6000 произведений, из которых не все можно было выставить даже в бесконечных залах дворца, Дягилеву пришлось в течение 1904 года изъездить буквально всю Россию. Освободившись от обузы "Мира искусства", вечного безденежья и выклянчивания денег на издание журнала, он засел за исторические журналы и мемуарную литературу, отмечая все те усадьбы, в которых можно было рассчитывать найти забытые произведения искусства.

В то время Дягилев прошел уже хорошую школу, выпустил свой капитальный труд — монографию Левицкого, написал блестящую статью о двух портретистах XVIII века, Шибановых, и подготовил ряд других исследований. Поездки по России и непрерывные историко-литературные занятия выработали из него исключительного знатока и почти безошибочного определителя картин мастеров XVIII и XIX веков. Но в 1901 году Дягилев еще не работал в этой области так интенсивно, как позднее, интересуясь больше модернистами.

На стенах его квартиры висели хорошо мне знакомые по прежним выставкам воспроизведенные мною и описанные в "Ниве" картины Бартельса, Дилля и других, к которым прибавились еще новые — иностранные и русские. В проходной комнате перед главным редакционным помещением стоял стол, заваленный последними книжно-художественными новинками, половину из которых я увидел впервые. Тут были, в числе других, последние издания моих злополучных книжек Гоголя, вид которых заставил меня густо покраснеть: мне было невыносимо стыдно за этих моих давних первенцев, попавших волею судьбы в общую кучу с увражами Бёрдсли, Уистлера, Тулуз-Лотрека. Я возненавидел появившегося здесь несколько дней спустя *Степана Петровича Яремича,* с лукавым видом спросившего меня при всей честной компании, не мои ли это книжки, с такими "милыми" иллюстрациями? Я готов был сквозь землю провалиться, видя в этом слове "милые" предел ехидства и толкуя не в свою

пользу улыбки присутствующих. Я ответил довольно резко, что это грехи детских лет: скоро ведь десять лет как были сделаны эти беспомощные рисунки.

Я долго не мог забыть Яремичу его добродушного лукавства, сохранившегося до сих пор в качестве одной из основных черт его натуры. Позднее мы стали с ним друзьями, продолжаем быть ими и до сих пор, и я рассказываю этот мимолетный эпизод только потому, что все относящееся к первому времени моего знакомства с кругом "Мира искусства" памятно мне до последней степени, почти до стереоскопичности и осязательности.

О роли в "Мире искусства" Дягилева и Философова я давно уже знал, переписываясь с ними обоими из Мюнхена. Совершенно новой фигурой было для меня третье лицо редакции, с которым в этот первый мой визит меня познакомил Дягилев: *Вальтер Федорович Нувель,* человек небольшого роста, бритый, с усами, также лет тридцати. Он служил в министерстве двора и после службы ежедневно приходил в редакцию, где всегда бывал занят каким-нибудь делом. Он был образованный музыкант и заведовал музыкальным отделом. Впоследствии Нувель был правой рукой Дягилева в Париже по организации русского балета и русских концертов. Умный и спокойный, он был до самой смерти Дягилева по линии музыкальной тем для него, чем был Философов по линии литературной.

Четвертое лицо, с которым я тогда познакомился, был *Лев Самойлович Бакст.* Я узнал его рыжую пушистую шевелюру и рыжие усы, красноватое, как у всех рыжих, лицо, с большим горбатым носом, в пенсне, с зелено-голубыми глазами, с пышно расчесанными усами: я видел это лицо и эту фигуру, слышал его картавый говор в редакциях юмористических журналов, где он рисовал иногда, подписываясь в то время своей настоящей фамилией — *Розенберг.* Я не знал, что Лев Бакст, рисунками которого в "Мире искусства" я так восхищался, и есть Розенберг, карикатурист ниже среднего уровня, не имевший никакого успеха.

Что-то было в нем сейчас другое. Тогда он был бедно одет и казался замухрышкой; теперь он был щеголем, одет с иголочки, в лаковых ботинках, с великолепным галстуком и кокетливо засунутым в манжетку сорочки ярким лиловым платочком. Шевелюра Бакста тоже изменилась, сильно поредев и грозя вскоре обнажить темя. Он избежал этого только благодаря искусству парикмахера, вставившего ему через год подобие паричка, который с годами все увеличивался в размерах, значительно превысивши количество оставшихся собственных волос. Он был кокет: его движения были мягки, жесты элегантны, речь тихая — во всей манере держать себя было подражание "светским" щеголям, с их нарочитой свободой и деланной "английской" распущенностью.

В кожаном кресле у письменного стола сидел с "Новым временем" в руках еще один человек. Развернутая газета закрывала всю его фигуру. Дягилев познакомил меня и с ним: это был *Василий Васильевич Розанов.* Когда он опустил газету, то оказался обладателем огненно-красных волос,- небольшой бороды, розово-красного лица и очков, скрывавших бледно-голубые глаза. Он был постоянным посетителем редакции, редкий день я его не встречал там между четырьмя и пятью часами. Был он застенчив, но словоохотлив и, когда разговорится, мог без конца продолжать беседу, всегда неожиданную, интересную и не банальную.

Я ушел, когда и другие стали расходиться. Выйдя на набережную Фонтанки, я думал: как странно, двенадцать лет тому назад я на той же Фонтанке, только по другую сторону Аничкова моста, выходил в такой же осенний день и в тот же вечерний час из другой редакции, счастливый от сознания начинавшейся новой жизни, сулившей так много неиспытанных впечатлений и ощущений. И вот опять я выхожу из редакции, радушно встреченный и обласканный своими новыми товарищами. Что сулит мне эта новая моя полоса?

На следующий день и в ближайшие за ним я познакомился уже со всем кружком художников, сгруппировавшихся вокруг Дягилева и "Мира искусства": *Александром Бенуа* и *Лансере;* о Сомове, Остроумовой-Лебедевой, Билибине, Серове и Врубеле я уже не говорю, так как с ними был знаком раньше.

Центральной фигурой кружка был *Александр Николаевич Бенуа*. Помнится, я увидал его на другой день после моего первого посещения редакции, сразу узнав его по портрету Бакста, виденному мною в репродукции. Он резко выпадал из круга Дягилева и двух его ближайших сотрудников своей внешностью и манерами. В противоположность холеной, чисто "петербургской" внешности Дягилева, Философова и Нуволя, он был одет небрежно, рядом с ними даже казался неряшливо одетым: пиджак был помят, брюки не выутюжены. Вместо лоснящихся, тщательно приглаженных причесок тех он носил относительно длинные волосы, явно не потому, что предпочитал этот тип шевелюры другому, а потому, что вовсе ею не занимался, и потому, что ему было, видимо, некогда возиться с вопросами туалета. Вместо их чисто выбритых подбородков он имел небольшую бороду. Его пенсне как-то тоже по-иному держалось на его носу, чем пенсне Бакста: по-домашнему, не крепко, не составляя с носом одного неразрывного целого, наподобие строения центавра, как у того же Бакста. Он никогда не сидел прямо, как те, а всегда слегка сгорбившись, беспрестанно двигался и ерзал в кресле, дергался, смешно жестикулировал и кроил забавные гримасы, помогая своему рассказу.

Он мне сразу страшно понравился, больше всех, и это мое первое впечатление сохранилось у меня вслед за тем на всю жизнь. Помимо большого ума, исключительной даровитости и чрезвычайной разносторонности он был искренен и честен. Он был вспыльчив и способен на истерические выходки, если бывал чем-либо или кем-либо задет за живое и чувствовал себя правым.

У Бенуа много страстей, но из них самая большая — страсть к искусству, а в области искусства, пожалуй, к театру. Он и сам не раз мне в этом признавался. Театр он любит с детства, любит беззаветно, беспредельно, готовый отдать ему себя в любую минуту, забыть для него все на свете. Он самый театральный человек, какого я в жизни встречал, не менее театральный, чем сам Станиславский, чем Мейерхольд, но театральный в широчайшем и глубочайшем значении слова. Он хороший музыкант, прекрасный импровизатор на рояле, уступавший по этой части только своему брату, Альберту Николаевичу. Владея французским и немецким языками, как русским, он перечитал на этих языках все, что только можно и нужно, по общелитературной и драматургической линии. Он, наверно, мог бы написать выдающуюся пьесу, но не написал ее только за отсутствием времени; его день был в течение всей жизни до отказа заполнен разными неотложными и всегда срочными делами: литературными, театральными, художественными, чтением, общественными нагрузками — устройством выставок, собраниями, заседаниями, спектаклями, концертами.

Обладая литературным талантом, он писал легко и занимательно, хотя в своих критических суждениях не всегда бывал беспристрастен. Его пристрастие исходило, впрочем, не от радения родному человечку, а из сочувствия одинаковому образу мыслей и чувств, родному направлению. Никогда он не сводил счетов с кем-либо, пользуясь влиянием в руководящих органах печати. Его дополнительная статья к "Истории живописи XIX века" Мутера была целым откровением для русского общества конца 90-х годов и прежде всего для русских художников. Отдельные суждения и приговоры Бенуа были сразу приняты и оценены всеми, сохранившись незыблемыми до настоящего времени. Так, он именно впервые подорвал всеобщую веру в величие фигуры Поленова, низведя его до степени среднего художника академического типа, разоблачив всю пустоту его "Грешницы". С другой стороны, он первый обоснованно раскрыл все истинное величие *Александра Иванова* и всю значительность *Сурикова*. Правда, одновременно он недооценил *Брюллова* и переоценил *Венецианова*, еще более недооценил в свое время импрессионистов, а за ними *Сезанна, Ван Гога* и *Гогена,* безмерно переоценив *Леона Фредерика, Латуша, Котте* и других третьестепенных французов, блиставших в салонах на рубеже XIX и XX веков, но многие ли вообще в то время отдавали себе отчет в сравнительной значимости всех этих явлений искусства?

Бенуа — блестящий рисовальщик, но рисовальщик не породы *Хольбейнов, Энгров, Брюлловых* или *Дега,* а скорее породы *Домье, Менцелей* и еще больше — *Сент-Обенов.* Он рисовальщик-изобретатель, рисовальщик-импровизатор. Ему стоит взять лист бумаги, чтобы вмиг заполнить его композицией на любую тему, всегда свободной, непрерывно льющейся и всегда имеющей нечто от заражающего и веселого духа барокко. Барокко и есть его самая настоящая стихия, унаследованная им от отца, такого же бесконечно изобретательного рисовальщика, и деда-архитектора Кавоса, а от него — от венецианцев XVIII века. И немудрено: его родной дед, Бенуа, был метрдотелем Екатерины, сам он родился под картинами *Гварди,* привезенными Кавосами из своего венецианского палаццо, — они висели над его детской кроваткой. Вообще дух барокко он впитал в себя с молоком матери, урожденной Кавос, и вдыхал в себя со стен отцовского дома, на Екатерингофском проспекте, против церкви Николы Морского. Даже этот единственный вид из окон отцовской квартиры был видом на прекрасное произведение барочной архитектуры, бесспорный шедевр *Чевакинского,* ученика гениального Растрелли.

Лучшие создания Бенуа — его иллюстрации, а венцом их является "Медный всадник", сверкающая жемчужина во всем его творчестве. Все иллюстрации к великим литературным произведениям страдают обычно одним существенным недостатком: они неизмеримо ниже оригиналов и неубедительны в своей трактовке персонажей данного автора. Можно представить себе их так, но можно вообразить и иначе — гораздо лучше и ближе к авторскому образу. Увидев рисунки к "Медному всаднику" Бенуа, не можешь уже представить себе и пушкинских образов иначе.

В эту нашу первую встречу с Бенуа мы почти не говорили — потому ли, что нам мешали, или все мы были заняты другими вопросами, хорошенько не помню, но помню, что он очень интересовался моими вещами и мы с ним и с Дягилевым условились, что они заедут ко мне вместе с Серовым. Они втроем составляли жюри для отбора вещей на готовившуюся к Рождеству

очередную выставку "Мира искусства". Серова в Петербурге не было, и пришлось визит ко мне несколько отложить.

В эти дни я ближе узнал *Константина Андреевича Сомова,* вместе с которым был в мастерской у Репина. Как я уже упоминал, его работы и тогда выделялись из общего уровня и характера работ репинских учеников своими нерусскими чертами. Его живопись была сдержанней, суше, деловитее, но и лучше по рисунку и форме, чем у других. Совсем не похожи на все, что делалось в мастерской, были его рисунки, казавшиеся нам деланными, надуманными и несамостоятельными, явно подражательными, копировавшими какие-то оригиналы из иностранных журналов, более всего из английского "Studio". Я только позднее, со слов Бенуа, понял, какими путями Сомов превратился из репинского ученика в "иностранца" в русском искусстве, каким я его узнал в Мюнхене, после того как увидел его первые чисто "сомовские" картины, особенно "Прогулку", несказанно поразившую меня новизной выдумки и остротой вложенного в нее чувства эпохи.

У Бенуа часто собирались Философов, Нувель, Дягилев и Бакст с Сомовым. Просматривались свежие заграничные художественные журналы. Художники рисовали. Все пробовали рисовать в манере рисовальщиков-англичан, особенно в стиле только что появившегося *Обри Бёрдсли.* Но в то время как Бенуа и Бакст смотрели на это занятие, как на забаву, и у них ничего путного из него не выходило, Сомов упорно крутил и комбинировал, видимо не на шутку увлекшись этим делом. И вдруг все почувствовали, что у него что-то вышло, что вышла не подделка, а свое. Через несколько дней он принес первые "сомовские" композиции и с тех пор стал "Сомовым".

Из всех графиков "Мира искусства" первых лет его существования мне больше других нравился *Евгений Евгеньевич Лансере,* с которым я был очень рад лично познакомиться. Он мне казался по своим графическим приемам даже более самостоятельным, чем великолепный в своих "инвенциях" Бакст. Он оказался милым, скромным, симпатичным человеком, почти юношей. Он был моложе всех и приходился племянником Александру Бенуа, сыном его сестры и известного скульптора-анималиста Е. А. Лансере, тогда уже покойного.

Анна Петровна Остроумова внешне нисколько не изменилась со времени Академии. Вскоре она вышла замуж за химика С. В. Лебедева, впоследствии академика, фамилию которого присоединила к своей. Такая же миниатюрная, с пенсне на шнурочке, приятная в своих отношениях к людям, она стала совсем иным художником. К Репину и Куинджи шли наиболее одаренные ученики, к Маковскому тянулись менее способные; Остроумова пошла к Репину, а от него перешла к *Василию Васильевичу Матэ,* в его гравёрную мастерскую.

Он давно уже выделялся среди русских гравёров тем новым направлением, которое ввел в эту область искусства, некогда ведущую и доминировавшую над другими, а к концу XIX века захиревшую и перешедшую из парадных "знатных" зал Академии на черную половину. Он создал свою репутацию главным образом гравюрой на дереве, но не гравюрой типа Паннемакера, Серякова, Матюшина, резавших с фотографий сложные композиции других художников, а гравюрой-факсимиле. Особенным успехом пользовались его факсимиле карандашных рисунков, технику которых он передавал изумительно, имитируя до иллюзии не только штрих, но и притирки пальцем и растушевкой, характер свинцового карандаша, итальянского или сангины.

Матэ был неважным рисовальщиком, почему ему редко удавались портреты, обычно мало похожие и плохо построенные. Зная этот свой недостаток, он старался восполнить недостававшие ему знания, организовав у себя в персональной мастерской вечерние сеансы рисования с натурщиц, на которых всегда присутствовал Серов, если бывал в Петербурге. Серов жил в Москве, но вечно ездил в Петербург и останавливался у Дягилева, где у него была своя комната. Позднее он перешел к Матэ, у которого останавливался впоследствии и я в свои наезды в Петербург, и И. И. Трояновский, и много всякого люда. И сам Василий Васильевич и его жена Ида Романовна были гостеприимны и радовались всякому приезжему из Москвы.

Ученики Матэ потянули его, а вместе с ним и всю гравёрную мастерскую совсем в другую сторону, не по линии имитации оригинала, а в направлении создания гравюры самодовлеющего значения. Главным действующим лицом, инициатором и проводником этой идеи была Остроумова, ставшая первым русским художником-гравёром, резавшим собственные, а не чужие композиции. Начала она также с чужих — с "Персея и Андромеды" Рубенса, но при этом не только не задавалась целью имитации оригинала, а, напротив того, явно модернизовала Рубенса, создав, при помощи приемов, заимствованных у гравёров эпохи Ренессанса, произведение в высокой степени современное и глубоко персональное.

Так ученики повели учителя совсем не туда, куда он шел сам, и милейший Василий Васильевич, человек добрейшей души, мягкий, податливый, отзывчивый на все прекрасное и хорошее, но не очень умный, верил, что это он ведет своих учеников по новому пути. В Академии началась настоящая мода на гравирование, особенно на офорт, которым *Матэ* владел превосходно, заразив уже давно страстью к нему Репина, Поленова и даже Владимира Маковского, а позднее Серова и многих из нас, учеников. Знаменитые гравёры старой Академии — *Чемесовы, Иорданы, Пожалостины* — торжествовали бы, если бы могли встать из своих могил и лицезреть это возрождение в стенах Академии гравюры, хоть и в ином, чем некогда, аспекте.

Лучшие произведения Остроумовой — ее цветные деревянные гравюры. Изучив всесторонне японскую гравюру, она использовала многие из ее приемов в своих видах старого Петербурга и окрестных дворцовых парков, причем выработала свою собственную технику. Позднее она много работала акварелью и гуашью, ежегодно выставляя на "Мире искусства" серии пейзажей, обычно связанных с архитектурными мотивами — из своих путешествий по Италии, Испании, Франции, а также виды старого Петербурга. Они всегда отличались изысканным колоритом и удачным выбором точки. За время революции Остроумова-Лебедева почти всецело перешла на акварельно-гуашную технику.

Из графиков "Мира искусства" постоянно бывал в редакции *Иван Яковлевич Билибин,* бросивший живопись, которой он занимался в Мюнхене, и перешедший исключительно на рисование. Выработанный им стиль ярко персонален, хотя в нем и была некоторая доля механичности, что его самого временами смущало. Билибинские рисунки были оценены только после того, как приехавший с юга *Георгий Иванович Нарбут,* поступивший в университет и поселившийся в его квартире, начал ему неистово подражать. Разница между беспомощными, мертвыми рисунками Нарбута, исполненными в том же "билибинском" стиле, и графикой самого Билибина была до того велика и не в пользу подражателя,

что рядом с ним Иван Яковлевич казался мастером-исполином. Позднее Нарбут несколько выправился и даже выработал подобие собственного стиля, особенно четко выкованного им на Украине в дни Скоропадского и Петлюры. Из него пытались создать там тогда и позднее художественную фигуру огромного масштаба и всеукраинского значения, но это было продиктовано скорее соображениями политическими и ранней смертью Нарбута, нежели художественной ценностью всего его графического наследия.

Я ни слова не сказал до сих пор еще об одном графике "Мира искусства", особенно значительном и тонком, о *Мстиславе Валериановиче Добужинском,* упомянутом мною лишь вскользь при описании мюнхенских встреч. Я сделал это умышленно, ибо Добужинский появился на фоне "Мира искусства" позднее других.

Вернувшись из Мюнхена зимой 1901/1902 года и поселившись в Петербурге в одной из Измайловских рот, он зашел ко мне с несколькими графическими пробами — заставками и концовками, прося меня устроить их в "Мир искусства". Они были явно сделаны под стиль Бакста и Сомова — меньше под Лансере, — но отличались дряблостью штриха, неуверенностью линии, случайностью композиции и отсутствием того мастерства, которое одно убеждает и покоряет в графике. Я откровенно и дружески высказал ему свое мнение, прибавив, что в его рисунках ясно вижу кроме подражательности и черты собственного, персонального стиля, пока еще трудно определимые, но могущие путем упорной работы развиться в большое искусство. При этом я указал ему конкретно на самые слабые и самые сильные места, рекомендуя направить дальнейшие поиски по линии выработки большего мастерства и прежде всего твердости руки, прибавив, что ему будет выгоднее и почетнее выступить сразу мастером, чем учиться на страницах журнала, изживая свои промахи из номера в номер. Я приводил в пример себя, имевшего, как он знал, возможность давным-давно выступать на выставках за границей и в России, но удержавшегося от соблазна ранних робких выступлений, чтобы появиться уверенным в себе и своих силах.

Он был очень огорчен. Я это почувствовал, хотя он не проронил ни слова, во всем со мною согласившись. После этого он еще раза три-четыре заходил ко мне в промежутки в две-три недели, принося новые графические работы. Раз от разу они становились лучше, увереннее, мастеровитее. Последние были настолько очаровательны и столь персональны, что я оставил их у себя, сказав, что на днях у меня будут Дягилев и Бенуа, приступивший уже к изданию "Художественных сокровищ России", и я уверен, что они оба их вырвут у меня с руками — так они хороши.

Так и случилось: из пяти заставок и концовок три взял Дягилев, а две Бенуа, спорившие друг с другом, кому какие взять. В тот же день я был у Добужинского и поздравил его с блестящим успехом. Он торжествовал. Но особенно просияла его жена, милая Елизавета Осиповна, считавшая в глубине души, что я "Славу" отвожу от "Мира искусства" по каким-то непонятным соображениям. Мстислав мне в этом потом признался. Мне было стыдно смотреть в глаза этой чудесной женщине при одной мысли, что она так долго — целых полгода почти — считала меня предателем ее дорогого Славушки, такого талантливого и хорошего.

Он был действительно и тем и другим. Одновременно с графическими работами он стал усердно рисовать уголки старого Петербурга, не парадного,

не Петербурга Федора Алексеева, Максима Воробьева и Остроумовой, а интимного, захолустного Петербурга окраин и закоулков, с мрачными дворами, пустынными кирпичными стенами, цветными заборами, снежными крышами, изборожденными кошачьими следами. Он рисовал и писал "Петербург Добужинского". Петербург серый, грязный, будничный, коренным образом отличающийся от Петербурга Бенуа и Остроумовой.

А человек он действительно прекрасный, хороший товарищ, верный друг, воспитанный, тактичный, деликатный. В театр он пришел значительно позднее и делает честь Художественному театру, что он угадал в Добужинском будущего мастера театра и угадал, какой театральный художник нужен ему самому для "Месяца в деревне" и "Где тонко, там и рвется".

Я до сих пор ничего не сказал о Серове, хотя он был, вне всякого сомнения, крупнейшей фигурой среди всех художников, группировавшихся вокруг "Мира искусства". Правда, он не был "мирискусником" типа мастеров, давших журналу и всему кружку его специфическое лицо, но его до того безоговорочно все ценили, что состоялось как бы безмолвное признание именно Серова главной творческой силой и наиболее твердой поддержкой журнала.

Каждый раз, когда Валентин Александрович Серов приезжал из Москвы — а он ездил в то время часто, — он, как я уже упоминал, останавливался у Дягилева, почему его ежедневно можно было видеть в обычное свободное время в редакции. Когда я его встретил здесь в первый раз, он был занят в своей комнате работой над "Охотой Петра I", которую писал на картоне гуашью. Он никогда раньше за такие темы не брался, и я был приятно изумлен как композицией, так и колоритностью этой вещи. Одновременно он писал какие-то портреты, для которых главным образом и ездил в Петербург. Возвращаясь после сеансов домой, он охотно рассказывал о них, описывая заказчиков, часто зло, иногда с юмором. Говоря о концепции портретов, он вынимал из кармана небольшой альбом, бывший у него всегда с собой, и рисовал портрет. Многие из таких рисунков, сделанных при мне в разные годы, я узнавал впоследствии, просматривая все его огромное альбомное наследство. Их неправильно принимали и сейчас принимают за "первую мысль" знаменитых портретов. Иногда он давал в таких случаях только легкий очерк, иной раз увлекался и рисовал подробно, не замечая, как за чашкой кофе, где-нибудь у Кюба или Донона, страница заполнялась первоклассным тонким законченным рисунком.

Я слышал его рассказ о том, как, заказав ему портрет Александра III с семьей после крушения на станции Борки, харьковский предводитель дворянства добился того, что Серову разрешили стать на лестнице, по которой должен был спускаться царь. Последний, зная о присутствии художника, тогда еще очень юного, намеренно задержался на минуту, замедлив шаг.

Серов рассказывал и о том, как ездил в замок Фреденсборг, в Копенгагене, чтобы писать после смерти Александра III его акварельный портрет, в мундире подшефного ему датского полка, на фоне замка. В мундире царя ему позировал высокий дворцовый гренадер. В окно глядела на него девочка, одна из царских дочерей, которую он успел также написать. Портрет царя, скомбинированный с фотографий, вышел словно написанный с натуры.

Но самым интересным из его рассказов о царских сеансах был тот, который относился к 1900 году, к последнему сеансу портрета Николая II в форме шотландского полка, в красном мундире, с высокой меховой шапкой в руке.

Уходя с последнего сеанса, бывшего накануне, царь просил Серова прийти еще раз на другой день, сказав, что императрица хотела посмотреть портрет и познакомиться с его автором. Серов отправился раньше, чтобы тронуть еще кое-что. В назначенный час пришли царь с царицей. Царица просила царя принять свою обычную позу и, взяв сухую кисть из ящика с красками, стала внимательно просматривать черты лица на портрете, сравнивая их по натуре и указывая удивленному Серову на замеченные ею мнимые погрешности в рисунке.

— Тут слишком широко, здесь надо поднять, там опустить.

Серов, по его словам, опешил от этого неожиданного урока рисования, ему кровь ударила в голову, и, взяв с ящика палитру, он протянул ее царице со словами:

— Так вы, ваше величество, лучше сами уж и пишите, если так хорошо умеете рисовать, а я больше слуга покорный.

Царица вспылила, топнула ногой и, повернувшись на каблуках, надменной походкой двинулась к выходу. Растерявшийся царь побежал за нею, в чем-то ее убеждая, но она и слушать его не хотела. Тогда он вернулся обратно и, очень извиняясь за ее горячность, сказал в ее оправдание, что ведь она ученица Каульбаха, сама недурно пишет и поэтому естественно, что несколько увлеклась.

Одновременно Серов писал большой портрет княгини З. Н. Юсуповой. На следующий день у него там был сеанс. Во время сеанса она рассказала ему, что царь у них только что завтракал и упомянул про вчерашнюю историю, прибавив, что боится, как бы Серов после этого случая не отказался от дальнейших заказов.

— И откажусь, — отрезал Серов, — ни за что больше писать их не буду.

Действительно, как ни зазывали после этого Серова в официальном порядке и кружным путем, он наотрез отказался от царских заказов. Кто помнит условия жизни в царской России, в частности оберегание престижа царской власти, тот поймет, какое гражданское мужество надо было иметь для того, чтобы так разговаривать и так вести себя с царями.

В зиму 1901/1902 года я застал его однажды еще за одним царским портретом, который он писал в пустовавшей академической мастерской, конспиративно, в стороне от всех. Я зашел туда, ошибясь дверью, и хотел уже уйти, увидав за мольбертом с палитрой в руках Серова, но он, узнав меня, жестом пригласил войти, проговорив сквозь зубы:

— Посмотрите, какую пакость написал.

Я увидел большой поколенный почти оконченный портрет Александра III, в полной парадной форме, в шапке набекрень, на фоне конных свитских слева и солдат справа. Портрет действительно был неудачен, скучен, неважно нарисован, мало похож и условен в живописи. Я ничего не сказал, и Серов понял смысл моего молчания. Он угрюмо произнес:

— К Ашбе мне надо бы поступить. До сих пор еще нет-нет, а свихнусь. Вот лба, например, совсем не понимаю.

Про лоб мне Серов говорил еще однажды, значительно позднее в Москве, снова повторив, что он ему не удается.

— Ведь вот все понимаю, а лба нет.

И действительно, внимательное наблюдение над лбами серовских портретов приводит к заключению, что строение лба он чувствовал менее уверенно, чем всю остальную маску лица, но в своем постоянном недовольстве собою он

сильно сгущал краски. У него были слабые портреты в тех случаях, когда приступать к ним приходилось без всякого увлечения, даже с неохотой. К таким относятся портреты Красильщиковой, В. А. Бахрушина и еще некоторые.

Но у кого из настоящих мастеров, даже величайших, их не было, этих неудач?

Помнится, в эту же зиму Серов рассказывал мне забавную историю встречи с К. А. Коровиным на станции Любань, в буфете.

— Костя!

— Антон! Ты из Питера?

— Да, а ты из Москвы?

— Да. Писал кого-нибудь в Петербурге?

— Писал, Костя, угадай кого? Ни за что не угадаешь.

Коровин подумал и вдруг выпалил:

— Победоносцева?

Действительно, Серов ехал в Москву, только что окончивши портрет Победоносцева, заказанный ему под величайшим секретом А. Н. Нарышкиной.

— Я так и присел, — рассказывал Серов. — Как он, черт, догадался? Ни одна душа не знала. Я са́м обещал никому не говорить и уж раскаивался, что задал ему вопрос, а он и брякнул.

В 1902 году, во время выставки "Мира искусства" в Москве, мне пришлось туда поехать, и я встретился с ним случайно на улице. Поздоровавшись, я спросил, что он пишет сейчас.

— Да вот только что кончил портрет *Михаила Абрамовича Морозова.*

— Что же, довольны вы?

— Что я? Забавно, что они довольны, — сказал он, ударяя на слове "они".

Я сделал удивленное лицо, ибо был озадачен этой фразой.

— Ну вот увидите, тогда поймете, — сказал он, прощаясь.

Действительно, только увидавши несколько времени спустя этот знаменитый ныне портрет Третьяковской галереи, являющийся одной из самых ядовитых социальных сатир в живописи за всю историю русского искусства, я понял его мимолетную реплику.

Серов был в моде, и к нему нещадно приставали с заказами на портреты. От доброй половины из них он категорически отказывался. Одна пошлого типа купчиха, чванная своим богатством, была особенно назойлива докучливыми просьбами написать ее портрет, все время спрашивая, почему он ее не хочет писать.

— Потому, что вы мне не нравитесь, — был ответ, навсегда прекративший приставания.

Серов не сразу раскачивался в своих художественных симпатиях, и кое-что, ему вначале не нравившееся, он позднее ставил высоко. В 1902—1903 годах он отговаривал Дягилева приглашать на выставку Борисова-Мусатова, считая его картины "дешевкой". Через два года он изменил к ним отношение.

Когда-то он не выносил Сезанна. В 1904 году на вечере в "Праге", в день открытия выставки "Союза русских художников", когда мы с ним и Остроуховым сидели в стороне и разговаривали о новейших французах, он вдруг сказал:

— Черт знает что: вот не люблю Сезанна — противный, а от этого карнавала, с Пьеро и Арлекином, у Щукина, не отвяжешься. Какие-то терпкие, завязли в зубах, и хоть бы что.

Под конец он и Сезанна принял. Рериха он вначале тоже не переносил, особенно его картину с воронами "Зловещие", которую считал надуманной и фальшивой. Его позднейшие вещи он более принимал, но самого Рериха не переваривал, считая его типичным петербургским карьеристом. Не любил он еще Куинджи — ни его самого, ни его искусства, с его ложными эффектами.

— Что бы там ни говорили, а любой индийский этюд Верещагина стоит дороже картины Куинджи.

Больше всего Серов не выносил пошлости, чувствуя ее за версту везде и во всем. Ко всякому проявлению пошлости он был беспощаден и жесток, что при его всем известной правдивости, создавшей ему репутацию московского Катона, приводило иногда к сложным положениям и конфликтам.

Часто приходил в редакцию деятельный член кружка "Мира искусства" *Ян Францевич Ционглинский,* один из первых по времени русских модернистов-пленэристов. Поступивший в Академию после окончания университета, он выгодно отличался всей своей культурной талантливой фигурой среди художников "Петербургского общества", с которыми был связан дружбой со времен Академии. Прекрасный музыкант и блестящий пианист, он бредил тогда Вагнером, которого вечно наигрывал, зная его наизусть.

Очень колоритной фигурой в редакции "Мира искусства" был *Альфред Павлович Нурок,* главный сотрудник Нувеля по редактированию музыкальной части журнала, но принимавший также деятельное участие и в хронике искусства вообще.

Сын известного лектора английского языка при Петербургском университете и автора популярного учебника этого языка, он был культурен, образован, начитан, говорил одинаково хорошо на многих языках, был остроумен, ядовит и находчив — словом, имел все данные для того, чтобы стать присяжным юмористом. Он и был присяжным юмористом "Мира искусства". Ему принадлежат все те едкие, полные сарказма заметки, которые появлялись в каждом номере журнала за подписью "Силен". Они больно били по всякой бездарности, художественному чванству, пустоте и пошлости. Сдержанный Философов не пропускал слишком отравленных стрел Нурока, находя их выходящими за пределы допустимого озорничества, но и того, что появлялось в печати, было достаточно, чтобы ежемесячно отравлять кровь замороженным знаменитостям от искусства. Нурок был самым пожилым из сотрудников, если не считать главного музыкального критика Лароша. Среднего роста, совершенно лысый, с особым, заостренным, черепом, большим горбатым носом, в пенсне, с козлиной бородкой, со своей не сходившей с лица ехидной улыбкой, он имел действительно нечто от Силена, отличаясь от последнего (как известно, упитанного и жирного) необычайной худобой. Его внешность и внутреннюю сущность очень хорошо передал Серов в своей литографии 1899 года.

С. А. Виноградов, выставлявшийся в первом году появления "Мира искусства" на передвижной выставке, рассказывал мне о том эффекте, какой производили заметки Нурока на компанию передвижников.

Секретариат выставки в Москве. Сидят столпы передвижничества, в своей постепенной деградации дошедшие до беспомощных лубков: Г. Г. Мясоедов,

Е. Е. Волков, К. В. Лемох, А. А. Киселев, Н. К. Бодаревский. Тут же и несколько художников получше, из стариков и молодежи: Владимир Маковский, Богданов-Бельский, Аполлинарий Васнецов, С. Ю. Жуковский, А. М. Корин, В. В. Переплетчиков, С. А. Виноградов и другие.

Подают свежий номер "Мира искусства" со статьей о петербургской "Передвижной", только что привезенной в Москву. Читают вслух; чтение открывает кто-нибудь из молодежи, конечно, со смаком произнося каждое слово, попадающее не в бровь, а в глаз то Мясоедову, то Волкову, то Лемоху и т. д. по порядку. Каждый из стариков, когда очередь доходит до него, не выдерживает и сплевывает на пол:

— Мерзавец!

— Подлец!

— Сукин сын!

Молодежь еле сдерживается от смеха, который ее душит, но все делают вид, что соболезнуют этим развалинам, давно потерявшим свое художественное лицо.

Но и молодым художникам доставалось временами от Нурока. Особенно плохо пришлось от его злого языка Рериху, которого в "Мире искусства" органически не переносили и который в глазах его сотрудников был тем, что принято называть "из молодых, да ранний".

Рерих, в качестве куинджиста, участвовал на академических выставках, которые Стасов, из соображений принципиальных, нещадно громил в своих статьях в "Новостях". Исключение делал он для Рериха, которого не только превозносил выше всякой меры как художника, но и устроил, как говорили, через своего друга Н. П. Собко на службу в "Общество поощрения художеств". Нурок написал на эту тему коротенькую заметку, заканчивавшуюся лаконической русской поговоркой: "Ласковая телка двух маток сосет". За Рерихом так и удержалось прозвище Ласковая телка.

Рерих был для всех нас загадкой, и я должен признаться; что до сих пор не могу с уверенностью сказать, из каких действительных, а не только предполагаемых и приписываемых ему черт соткан его реальный сложный человеческий и художнический облик. О Рерихе можно было бы написать увлекательный роман, куда более интересный и многогранный, чем роман Золя о Клоде Лантье, в котором выведен соединенный образ Эдуарда Мане и Сезанна 1860-х годов. Я даже не знаю сейчас и никогда не знал раньше, где кончается искренность Рериха, его подлинное credo, и где начинается поза, маска, беззастенчивое притворство и рассчитанное мудрецом жизни уловление зрителя, читателя, потребителя. Но что эти два элемента — правдивость и лживость, искренность и фальшь — в жизни и искусстве Рериха неразрывно спаяны, что они лежат в основе того, что перейдет следующим поколениям под именем "Рерих", в этом сомнения быть не может.

Рерих — вообще явление особенное, до того непохожее на все, что мы знаем в русском искусстве, что его фигура выделяется ослепительно ярким пятном на остальном фоне моих воспоминаний о жизни и делах художников давно минувших лет. Правда, озаряющий эту странную фигуру свет — не тот горний свет, которым освещается образ чистого Серова, а свет слепящего зрения фонаря, освещающего импровизированное бульварное представление бродячей труппы и повергающего временно во тьму зрителей и прохожих, безотноситель-

но к их возрасту, полу, социальному положению, жизненной и культурной значительности.

Рерих, прежде всего, бесспорно блестяще одарен. В Академии я не помню его классных работ — они были, видно, не интересны. Он приходил всегда в студенческой форме, ибо был на юридическом факультете Петербургского университета. Отец его, известный нотариус, владелец большой нотариальной конторы на Васильевском острове, готовил его себе в преемники. В Академию он явился уже готовым художником, прошедшим школу рисования и живописи у М. О. Микешина. От него он наследовал легкость и быстроту исполнения, иллюстративность отношения и уверенность в своей неотразимости.

В год поступления Рериха в Академию Третьяков покупает его картину "Гонец" с подзаголовком: "Восстал род на род". Картину сосватали Третьякову Микешин и Верещагин. В этом подзаголовке уже тогда вылился весь Рерих. И он также от Микешина, одного из первых трубадуров нарождавшегося великодержавного национализма, автора памятника тысячелетия России в Новгороде, Екатерины II в Петербурге, Богдана Хмельницкого в Киеве и всяких былинных циклов к рисункам, в то время очень ходких.

Картину не в меру захвалил Стасов, хотя она и была лучше других подобных же картин тогдашних академических выставок.

Вскоре он совершенно изменил манеру и, занявшись доисторической археологией, ушел в мир Древней Руси. Совершив путешествие по Новгородской, Псковской, Вологодской и Ярославской губерниям, он привез большую серию этюдов церквей и погостов, видов городов и архитектурных деталей, сделанных в особой манере, с оконтуриванием архитектуры черной чертой, упрощением формы и цвета. Они произвели в свое время впечатление, хотя для глаза, вышколенного на тонком искусстве, казались грубоватыми и малокультурными. Большая часть этих этюдов пропала в свое время в Америке, где их продали за бесценок с аукциона, в уплату долгов устроителя выставки.

Вскоре после этого Рерих выступает с серией картин из быта доисторических славян. Все они были талантливы, и Рерих рос не по дням, а по часам. Росла и его административная карьера: после трагической смерти Собко, попавшего под поезд, Рерих получает назначение секретарем "Общества поощрения художеств" — пост по тогдашнему времени весьма значительный, ввиду близости к придворным сферам через всяких великих княгинь, патронесс общества. Понемногу он превращается в "Николая Константиновича" и становится "особой", с его мнением считаются, перед ним заискивают. Он полноправный хозяин второй петербургской академии — "Общества поощрения". Перед самой революцией была, как говорят, подписана бумага о назначении его действительным статским советником, то есть "статским генералом", что было связано с приятным титулом "ваше превосходительство". Чего больше? В тридцать лет достигнуть всего, о чем можно было мечтать по линии служебной карьеры! Но этого было Рериху, конечно, недостаточно. Он начал собирать нидерландцев. Это придавало солидность и вес. К моменту революции ему уже удалось собрать целую галерею первоклассных вещей, попавших вслед за тем в Эрмитаж. Я никогда не мог понять, как мог он искренно собирать именно нидерландцев, искусство которых столь коренным образом чуждо его собственному. Если бы мне сказали, что Клод Моне собирает картинки Яна ван Хемессена или Брейгеля Бархатного, я этому не поверил бы. Уж если он

был бы склонен приступить к коллекционированию, что вообще для него было противоестественно, я бы скорее ожидал видеть у него на стенах Тёрнера, Констебля, Добиньи, в крайнем случае пейзаж Веласкеса, но не маленьких нидерландцев. Рерих потенциально должен был также собирать что угодно, но не нидерландцев.

Но самым главным делом для него оставалась все же собственная живопись. Он еще раз в корне переменил манеру и художественную установку, вступив в лучший, наиболее блестящий период своей художественной деятельности. Убедившись в излишней черноте картин своего предшествовавшего периода, Рерих бросил масляную живопись, перейдя исключительно на темперу. Появились те красивые, гармонические по цветам композиции, которые стали нарицательными для обозначения существа рериховского искусства: настоящее, бесспорное, большое искусство, покорившее даже скептика Серова. Особенно хороши были эскизы его театральных постановок — к "Игорю", "Пер Гюнту", "Весне священной".

Для меня была совершенной загадкой жизнь Рериха. Бывало, придешь к нему в его квартиру, в доме "Общества поощрения", вход в которую был не с Морской, а с Мойки, и застаешь его за работой большого панно. Он охотно показывает десяток-другой вещей, исполненных за месяц-два, прошедших со дня последней встречи: одна лучше другой, никакой халтуры, ничего банального или надоевшего -- все так же нова и неожиданна инвенция, так же прекрасно эти небольшие холсты и картины организованы в композиции и гармонизованы в цвете.

Проходит четверть часа, и к нему секретарь приносит кипу бумаг для подписи. Он быстро подписывает их, не читая, зная, что его не подведут: канцелярия была образцово поставлена. Еще через четверть часа за ним прибегает служитель:

— Великая княгиня приехала.

Он бежит, еле успевая крикнуть мне, чтобы я оставался завтракать. Так он писал отличные картины, подписывал умные бумаги, принимал посетителей, гостей — врагов и друзей, — одинаково радушно тех и других, первых даже радушнее, возвращался к писанию картин, то и дело отрываемый телефонными разговорами и всякими очередными приемами и заботами. Так проходили день за днем в его кипящей, бившей ключом жизни. За все время наших встреч он почти не менялся: все тот же розовый цвет лица, та же озабоченность в глазах, сохранявшаяся даже при улыбке, только льняного цвета волосы сменились лысиной и желтая бородка побелела. Но это еще не весь Рерих. Кроме Рериха-художника, чиновника, археолога и писателя — ибо он писал нечто вроде археологических поэм в прозе, в стиле "Ой ты, гой еси" — был и, по-видимому, есть до сих пор еще другой Рерих, Рерих-мистик, оккультист, спирит, "потусторонний".

Когда он был уже принят в лоно "Мира искусства" и эпизод с "ласковой телкой" несколько испарился из памяти, кто-то сказал нам в редакции, что Рерих зовет нас — Дягилева, Бенуа, меня и еще кой-кого — прийти к нему вечером на Галерную (тогда он не был еще секретарем "Общества поощрения"), прибавив, что у него будет знаменитый медиум Янек, вызванный в Петербург, помнится, из Варшавы специально для царя и царицы, до страсти увлекавшихся спиритизмом. Я был не любитель столоверчений: мне бывало

всегда жаль времени, понапрасну потраченного на пустяки, и было противно превращаться на целый вечер в объект беззастенчивого издевательства ловких, но недостаточно умных шарлатанов. Бенуа уговорил меня, однако, пойти, сказав, что это может быть забавно и просто интересно.

Так как я был глубоко убежден, что все пресловутые "материализации" и прочие фокусы не могут производиться одними только патентованными шарлатанами без содействия кого-нибудь из своих, из лиц, принадлежащих к дому, в который медиум приглашен, то я условился с двумя из гостей, моих единомышленников, кажется с Раушем фон Траубенбергом и еще кем-то, кого не припомню, что я "разомкну цепь" и попытаюсь в темноте пошарить и пошалить. Нас, как водится, предупредили, что "размыкание цепи — опасно для жизни" и в лучшем случае может навлечь на виновников такой удар дубинкой по голове со стороны вызываемого духа, от которого не поздоровится. Кроме того, Рерих нас всех оповестил, что Янек самый сильный современный медиум и в его присутствии материализация духа принимает совершенно реальные формы, вплоть до полной осязательности. К нему благосклонен и потому постоянно является некий горний дух, воплощающийся в образе обросшего волосами человека, но "боже упаси до него дотронуться: будет беда".

Огни потушены. В комнате нестерпимая жара от множества народа, составившего над столом цепь из рук. Вдруг раздаются странные звуки: не то гитары, не то балалайки. Что-то в комнате задвигалось и застучало.

— Началось, — послышался шепот.

Под столом было особенно неспокойно. Видимо, дух пыжился изо всех сил материализоваться. Я решил, что настало время действовать, потихоньку высвободил свои руки от соседей справа и слева и, опустив их под стол, стал шарить. Через несколько минут я нащупал какую-то шкуру; провел руками по ее складкам, легко набрел на что-то твердое — не то темя, не то колено, которое шкура покрывала, и стал рвать ее к себе. Шкура не уступала, ее крепко держали, но возня была заметна, и через несколько минут я почувствовал сильный удар кулаком в спину, от которого вскрикнул и поднялся. Еще кто-то через мгновение зажег электричество, и все кончилось. Сеанс был сорван, вернее, был признан "не вполне удавшимся".

Как увидим в дальнейшем, Рерих не только остался на всю жизнь пребывать в оккультных эмпиреях, но впоследствии значительно усилил и усовершенствовал свои оккультно-трансцендентальные, потусторонне-практические приемы. В начале революции он бежал за границу, и к его дальнейшей судьбе мы еще вернемся.

Как только Серов приехал из Москвы, он с Дягилевым и Бенуа направился ко мне смотреть мои вещи. Грабаря-литератора и критика они знали и ценили, Грабарь-художник был для них загадкой, величиной неизвестной. Они ехали втроем в карете Дягилева, который не ездил на извозчиках, ибо до смерти боялся заразиться сапом в незакрытом экипаже. По дороге они гадали, что я собою представляю, и боялись разочарования. Со своей стороны и я не слишком был уверен в своих этюдах из Нары и боялся, не покажутся ли они моим строгим судьям провинциальными.

Каково было мое удивление, когда они в один голос начали их расхваливать, а Дягилев даже объявил, что это будет один из лучших номеров выставки, заранее поздравляя с успехом. Он прибавил:

И. Э. Грабарь. Уголок усадьбы. Луч солнца.
1901. Смоленский музей изобразительных и прикладных искусств

— Да тут никто не умеет писать — все только "левитанят", а это до того осточертело, что хоть вон беги с выставки. Левитан — так, Левитан — сяк, а это совсем не то — наконец-то другое.

У меня отлегло от сердца. Я поверил в себя и принялся работать. Хотелось пописать Петербург. Но было сумрачно и не живописно. Я начал бродить по городу в поисках мотивов для передачи впечатлений по памяти. Случайно проходя вечером по Фонтанке мимо электрической станции, я был поражен неожиданно открывшейся передо мной картиной: на фоне дымчатых облаков и редких темно-синих провалов чистого неба, с горящей одиноко звездочкой, вздымались кверху четыре гигантские трубы, заслонившие, вместе с вырывавшимися откуда-то снизу клубами дыма, все здание станции; клубящийся дым был залит ослепительным светом электрических фонарей и придавал нечто фантастическое всей картине.

На другой день я написал по впечатлению поразивший меня вид, и он вышел как будто ничего — лучше, во всяком случае, чем фабрика в Наре, хотя последняя очень понравилась Серову, особенно оценившему знакомый ему мотив осенних предотлетных грачиных стай. Эти два фабричных мотива появились на выставке "Мира искусства", открывшейся в начале 1902 года в Пассаже на Невском. Кроме них я выставил все семь этюдов Нары и портрет мюнхенской натурщицы, взятый в полутоне, в красной накидке.

Вместо возвещенного Дягилевым успеха критика петербургских газет встретила меня насмешками и бранью, и "Новое время" и "Новости" возмущались "декадентскими" картинами, на которых вблизи ничего не разберешь. Дягилев торжествовал: ему ничего не нужно было, кроме газетной брани, в которой он усматривал несомненный успех.

Но среди художников успех был полный. Не только среди молодежи — даже кое-кто из старой гвардии похваливал, в том числе *Куинджи* и особенно приехавший из Киева старик *В. Д. Орловский,* долго стоявший перед моей стенкой и подошедший ко мне познакомиться.

— Вы не можете себе представить, — говорил он, — какое наслаждение для меня смотреть на эти живые и правдивые вещи.

Нарский этюд, названный мною "Луч солнца", был еще накануне открытия выставки приобретен Третьяковской галереей, вслед за которой немедленно другой вариант того же павильона "Уголок усадьбы" купил С. Т. Морозов, а "Балюстраду" — И. А. Морозов. Угол большого дома с балконом, заросшим диким красным виноградом, — "Подмосковная усадьба" — купил Щербатов, а маленький этюд служительского флигеля — П. П. Перцов. Я "расторговался", а главное, "попал в Третьяковку". Чего мне было желать еще больше?

Со времени выхода первого номера "Мира искусства" и устройства первой выставки этого журнала прошло тридцать пять лет, ровно столько, сколько прошло от эпохи "освобождения крестьян", "бунта 13-ти" и юношеских лет Репина до наших юношеских дней, до возникновения "Мира искусства". Тогда 60-е годы казались нам далекой исторической гранью, за которой уже маячили тени Александра Иванова, Карла Брюллова, Гоголя и самого Пушкина. Сейчас такой же стариной кажутся наши былые "труды и дни" поколению художников и искусствоведов, пришедшему нам на смену. И как нам в свое время было многое неясно и непонятно в делах шестидесятников, искусство которых было нам чуждо, так и современному поколению неясно,

непонятно и чуждо многое из того, чем жили, что любили и что создавали мы. Художник более чуток и гибок, чем искусствовед, его глаза не столь безнадежно закрыты шорами, его мозг не столь предательски загружен историей, теорией и всякими предвзятостями, как у искусствоведа-профессионала, почему он лучше разбирается во всем, что касается качества и относительной значимости искусства недавнего прошлого. Если он жестоко несправедлив к только что отжившему этапу, к вехе, преодоленной путем борьбы, в которой он сам принимал участие, то искусство, имеющее тридцатилетнюю давность, находит в нем объективного и правдивого ценителя, ошибающегося меньше и реже, чем ценители-профессионалы.

Не только не написана еще история "Мира искусства", но даже не раскрыты причины его возникновения, его характер, роль, значение. Больше того — все, что писалось и пишется об эпохе "Мира искусства", не столько разъясняет, сколько затемняет и запутывает все эти вопросы.

Прежде всего, в корне неверен общепринятый взгляд на "Мир искусства" как на некий идеологический и эстетически единый фронт новаторски настроенной молодежи, противополагавшей рационализму передвижничества заимствованный с Запада символизм.

Никакого единого фронта, общей политической, социальной и даже общей художественной платформы в "Мире искусства" не было ни к моменту его основания, ни тем более в дни его заката. Как видно из приведенного выше письма ко мне Дягилева, относящегося к зиме 1895/96 года, он смотрел на свои и мои выступления в печати, как на попытку "хоть немножко открыть глаза публике и... художникам" на подлинное искусство. Что же было для нас подлинным искусством? Очень скромное, не шумливое, мало бросающееся в глаза искусство, изображавшее только жизнь, но передававшее ее лучше, правдивее, тоньше и культурнее, чем передавали ту же жизнь на русских выставках 90-х годов. На организованных Дягилевым еще до появления журнала выставках не было ни одной картины непонятной, ни одного сюжета, который давал бы право говорить критике и публике о действительном "декадентстве" или хотя бы о "символизме". Но так как все выставленное Дягилевым было совсем иначе и, прежде всего, гораздо лучше написано, чем писалась убогая продукция "мюссаровских понедельников", "Петербургских художников", "акварелистов", то под небескорыстное науськивание художников этих группировок дягилевские выставки были встречены всеобщей бранью. Исключением являлись только заметки Нордена в "St-Petersburger Zeitung" и мои в "Ниве".

Уже самый подбор западноевропейских художников на этих выставках показывает, что никакой ставки на какое-нибудь определенное направление в искусстве здесь не было: немцы Бартельс, Дилль, французы Пювис, Бенар, Котте, Симон, шотландец Патерсон, норвежец Таулов, бельгиец Фредерик, финны Эдельфельт, Ярнефельт, Галлен. Никаких художников-символистов не было и среди русских участников выставок "Мира искусства", как не было их вначале и среди литературных сотрудников журнала. Последние появились только впоследствии, что вызвало протест всех участников и, как известно, привело к крушению и журнала, и выставок "Мира искусства".

Второе, столь же неверное утверждение рисует "мирискусников" людьми, жестоко отравленными ядом "историзма" и "ретроспективизма" и раствори-

шимися в графике. Если бы отрава была столь жестока, то новейшие французы не могли бы найти так много места на страницах журнала. И в чем историзм Врубеля, Серова? Графическая потенция "Мира искусства", вознесшая русскую графику на небывалую высоту и по праву признаваемая родоначальницей всей советской графики, есть только один из отрезков — правда, заметных — многогранной деятельности журнала и сгруппировавшихся вокруг него художников.

Наконец, о социальном лице "Мира искусства". Считается твердо установленным, что как журнал, так и выставки "Мира искусства" были детищем окрепнувшего русского промышленного капитала, создавшего их и диктовавшего им свою волю. Против такой безответственной наклейки ярлыков следует решительно предостеречь легковерных читателей. Применив к явлениям искусства тот метод марксистского анализа, который вскрыл глубоко запрятанные движущие пружины явлений промышленной и культурной жизни России на рубеже XIX и XX столетий, некоторые искусствоведы увлеклись соблазном разъяснить до конца, до малейших изгибов и извилин пути и перепутья тогдашней русской художественной жизни. Не зная фактов, обстановки и условий возникновения и нарастания идей и настроений, частично нашедших отражение в "Мире искусства", не дав себе труда углубиться в них, они этим упрощенческим приемом значительно исказили подлинное лицо явлений.

Вот ряд несомненных фактов. Российский промышленный капитал забрал к началу нынешнего столетия такую силу, что с его представителями была вынуждена считаться власть, притом не только правительство, но и двор. Миллионеры-промышленники оттеснили назад дворянство, почти заняв его место в государстве; они искали таких же почестей и нуждались в таком же декоруме, какими было окружено былое дворянство. Как дворянство имело свою прессу, так и магнаты, промышленники создали свою, притом не только ежедневные политические органы, но и литературные и художественные журналы. Ярким примером такого журнала может служить "Золотое руно" Николая Рябушинского, брат которого, Павел, издавал одновременно политическую газету "Утро России". Несколько раньше таким же журналом было "Искусство" Тароватого и отчасти литературный ежемесячник "Весы". Все они издавались на деньги промышленников, что определяло их физиономию.

"Мир искусства" не имел корней в промышленности, и первые деньги на его издание Дягилев получил от княгини Тенишевой, дальнейшие же средства добывал Серов во время своих портретных сеансов, "подковывая" то одну, то другую модель разных категорий.

Принято думать, что и потребители художественной продукции "мирискусников", ее покупатели, покровители и собиратели были те же промышленные тузы. Это абсолютно неверно и построено чисто умозрительно по голой шпаргалке: первые картины художников "Мира искусства" покупали доктора, адвокаты, петербургские крупные чиновники, и только много лет спустя до них доросла денежная аристократия, которую к тому же пришлось всем нам дружными усилиями раскачивать, нахваливая Серова, Коровина, Врубеля, Малявина, Сомова и уговаривая купить пару-другую картинок, стоивших, кстати, истинные гроши: сто — сто пятьдесят рублей.

Правда, когда мы их достаточно распропагандировали, они вошли во вкус, и к этому времени применимы уже все те подходы, мерки, определения

и заключения, которые обычно связываются с годами дягилевского "Мира искусства", вечно путаемого с выставками общества "Мира искусства", действовавшего 13 лет без Дягилева.

Где же единый идеологический художественный фронт "Мира искусства"? Где та сплоченная однородная группа художников и писателей, которую рисуют себе искусствоведы упрощенного типа? Художники не выносили реакционных литераторов и философов, разглагольствовавших на страницах журнала, соседних с теми, где воспроизводились их картины; литераторы и философы — Мережковский, Зинаида Гиппиус, Лев Шестов, В. В. Розанов — от души презирали "этих тупых и невежественных мазил". Что общего между живописью Серова и Сомова, Врубеля и Бакста, Грабаря и Бенуа?

"Мир искусства" был случайным объединением представителей весьма разнородных как по внутренней сути, так и по внешней форме художественных явлений и установок, сошедшихся во имя общей тоски по художественной культуре, с их тогдашней точки зрения более высокой, и в знак общей ненависти к чудовищной пошлости петербургских выставочных группировок и презрения к упадочному искусству сильных некогда передвижников.

Но возвращаюсь к своему рассказу, прерванному этим вынужденным разъяснением всяких недоразумений и небылиц, скопившихся вокруг "Мира искусства".

Я так вошел в круг интересов "Мира искусства", что на первых порах забыл о существовании "Нивы" и Маркса, который, как мне казалось, едва ли простил мне мое нежелание выполнять договорные условия. По крайней мере, я считал, что после явно свинского с моей стороны отношения к его предупредительности и трогательной заботливости ко мне он имел все основания махнуть на меня рукой. Я был очень смущен, когда при первой же случайной встрече он обнял меня, как старого друга, пожурил за то, что я до сих пор не зашел к нему. Милый старик тронул меня до глубины души, и я в один из ближайших вечеров зашел к нему. Как будто ничего не изменилось — я такой же близкий и родной в его семье, как и раньше.

Женившись на *Лидии Филипповне Собиной,* дочери захудалого генерала, бывшей вдвое моложе Маркса и когда-то служившей в его конторе, он приобрел в ней неплохую и верную жену, которая умела вести дом в стиле, отвечавшем положению мужа, а после его смерти также умела продолжать все издательское дело, завещанное ей безраздельно, за отсутствием детей и близких родных в Германии. У нее находили, как водится, много несуществующих недостатков, действительные же были невелики.

Ко времени моего возвращения в Петербург у Марксов бывали журфиксы, на которые съезжались все видные литераторы и бывал всякий чиновный и сановный люд. Неизменным гостем был здесь А. Ф. Кони, с которым мы с Марксом и поэтом В. Л. Величко составляли постоянную партию в винт.

В то время Маркс собирался переиздать "Историю искусства" Гнедича, чтобы дать ее в виде приложения к "Ниве". Он не придумал ничего лучшего, как предложить мне переработать ее, дополнив новыми иллюстрациями и выпустив под моей редакцией. Я отказался от этого предложения, указав Марксу на неприличие самой мысли перекраивать мне Гнедича, тем более что с Петром Петровичем мы были с давних пор, еще со времени "Стрекозы", друзьями. Он был к тому же жив и развивал кипучую деятельность. Маркс сказал мне,

что Гнедич самым решительным образом отклонил сделанное ему предложение и сам указал на меня. Я все-таки не согласился, после чего Маркс стал уговаривать меня взяться за написание новой истории. Я просил дать мне срок, чтобы взвесить его предложение со всех сторон.

С 1902 года я начал усиленно заниматься вопросами истории искусства, пополняя кое-как пробелы, оставшиеся после систематических занятий в Мюнхене. Там у меня была уже значительная библиотека общего и монографического характера, перевезенная мною в Петербург. Имея утренние часы — от четырех до восьми — свободными только для историко-литературных занятий, я проглотил все, что только мог, по части новинок. Предложение Маркса все же встретило меня врасплох, и надо было серьезно подумать, прежде чем принять его.

Через неделю мой ответ был готов. Я согласился взяться за "Историю", поставив следующие жесткие условия:

1. Книга должна быть ограничена только историей русского искусства.

2. Она должна состоять из трех томов и быть трудом коллективным, объединяемым моим общим редактированием, на основе мною разработанного плана, и включать архитектуру, скульптуру, живопись и прикладное искусство.

3. Иллюстративный материал "Истории" Гнедича для новой книги, за редкими исключениями, непригоден, почему надо приступить немедленно к массовому фотографированию.

4. Срок выхода первого выпуска "Истории" — через два года по заключении договора.

Я был уверен, что этих условий Маркс не примет. Я не ошибся: особенно неприемлемы для него оказались отказ от готовых клише Гнедича, значительно упрощавших и удешевлявших издание, и двухгодовой срок до выхода первого выпуска. Он долго еще не отказывался от своей мысли, пытаясь меня уговорить взять хотя бы половину, а потом и треть старых клише и сократить до одного года срок выпуска, но я на это не пошел, и дело расстроилось. Переговоры с Марксом были для меня прекрасным поводом начать исподволь работу в архиве Академии художеств, увлекшую меня материалом захватывающего интереса. Я никогда раньше не подозревал, что эти скучные с виду старые бумаги, послужные списки, кляузы, метрики, прошения и резолюции на них таят в себе столь ценный и, главное, столь увлекательный материал. Вкусив от этого архивного яда, я был им навсегда отравлен. Но тут только я понял, что отказ Маркса принять мои условия был мне на пользу: рано еще было приниматься за серьезную "Историю русского искусства".

Одновременно со мною и даже раньше меня в историю старого Петербурга и историю русского художества вообще пустился Бенуа, а вслед за ним и Дягилев. Тут только началась та полоса русской культуры, которую впоследствии окрестили малоговорящей, а главное, далеко не выражающей ее сущности кличкой "ретроспективизм "Мира искусства".

Первым детищем нового течения был журнал "Художественные сокровища России", редактирование которого было возложено на Бенуа. Издание журнала этого, открывшего систематическое публикование памятников искусства, накопленных веками на территории русской империи, было одним из самых блестящих дел многостороннего Бенуа. К сожалению, интриги его недоб-

рожелателей заставили его, уже два года спустя после выхода первого выпуска, отказаться от дальнейшего редактирования, и новый редактор, профессор *Адриан Викторович Прахов,* сумел издать прилично только несколько выпусков, подготовленных Бенуа, низведя остальные до степени макулатуры и погубив вконец журнал. Прахов был ленив, утратив под старость свою былую подвижность, к тому же он плохо разбирался в вопросах подлинности художественных произведений, опубликовав множество заведомых подделок, вроде перегородчатых эмалей из собрания М. П. Боткина. Последний вел свою интригу против Бенуа, ненавистного ему так же, как и весь "Мир искусства".

Михаил Петрович Боткин был одной из самых ярких фигур старой Академии, сохранившей влияние в различных художественных организациях Петербурга и после реформы Академии, хотя сам он в Академию не попал. Бездарный художник, не умевший ни рисовать, ни писать, он благодаря своему богатству и связям еще со времени брата "испанца", *Василия Петровича Боткина,* и брата лейб-медика, *Сергея Петровича,* а главным образом благодаря близким отношениям к *Александру Иванову,* по старой памяти, всегда и всюду выдвигался на первое место. Он был бессменным членом всевозможных жюри, тормозя дело пополнения музеев произведениями хороших художников.

С внешней стороны он был похож на лукавого московского подьячего XVII века, какими мы их обычно себе рисуем: с жидкой монгольской бородкой, монгольскими маленькими глазами и преувеличенной ласковостью в обращении. При встрече он всегда обнимался и говорил какие-нибудь сахарные любезности. Так, обнимая того же Бенуа, которого ненавидел, считая его самым отъявленным декадентом, он сладко и вкрадчиво говорил, захлебываясь от счастья обнимать такого талантливого художника:

— Дорогой мой, какой же вы талантливый и как же я вас люблю.

Это был предатель по природе, изменник по страсти, интриган по культуре.

Как известно, *Александр Андреевич Иванов,* приехав со своей картиной "Явление Христа народу" из Рима в Петербург, остановился у Боткина в его особняке, на углу 18-й линии и набережной Васильевского острова. Боткину тогда было девятнадцать лет, и он познакомился с Ивановым, будучи в Риме. Вскоре по приезде в Петербург Иванов умер у него в доме от холеры, как тогда говорили. Когда к нему явился брат покойного, Сергей Андреевич, то оказалось, что все лучшие ивановские этюды уже были собственностью Михаила Петровича, которые он не то получил в подарок, не то взял в счет каких-то денег, переданных покойному будто бы еще в Риме, а затем и в Петербурге. Мягкому Сергею Андреевичу ничего не оставалось делать, как примириться с фактом потери, что ему было горько, ибо он решил пожертвовать все собрание этюдов и картин в какой-нибудь музей, не распыляя их.

Бенуа плохо верил в официальную причину смерти Иванова. Хорошо зная фантастическую фигуру Боткина, недаром прозванного Шуйским, он полушутя-полусерьезно говорил, что "холера" выдумана Михаилом Петровичем и бедный Александр Андреевич умер не своей смертью.

И действительно, собственные рассказы Боткина о происхождении его знаменитой коллекции произведений эпохи Ренессанса, слышанные мною от него лично, в Москве, у Остроухова, в присутствии лиц еще живущих и сейчас, могут дать повод к самым мрачным гаданиям. Из этих рассказов одним из

самых колоритных и поистине потрясающих был рассказ о систематическом выкрадывании Боткиным у Демидовых Сан-Донато из подвалов их флорентийского замка скульптур высочайшей ценности. Все это совершалось в темные ночи при содействии княжо́го садовника, хорошо оплаченного вором, с почетом принимавшимся хозяином в дневные часы.

Боткину доставляло физическое наслаждение вливать ложку дегтя во все бочки с медом, стоявшие на его дороге и почему-либо ему мешавшие. Не было такого хорошего и большого художественного предприятия, которого он не стремился бы сорвать. Делал он это столь мастерски, что его участие в очередной "пакости" не легко было установить: о нем больше догадывались. В частности, по его доносу градоначальнику была накануне открытия запрещена замечательная выставка произведений старых мастеров в залах "Общества поощрения", организованная журналом "Старые годы". Тогда-то у барона *Н. Н. Врангеля,* главного устроителя выставки, не выдержали нервы, и он дал скверному старику пощечину.

Журнал "Художественные сокровища России" был официальным изданием "Общества поощрения художеств", одним из влиятельных членов которого был Боткин. Избрание вместо Бенуа Прахова обеспечивало опубликование его перегородчатых эмалей, в подлинности которых давно уже высказывал сомнения *Н. П. Кондаков.* Мнение последнего значительно позднее, уже во время революции, удалось подтвердить и обосновать путем экспертизы, не оставившей сомнения в поддельности боткинской коллекции.

Самому Прахову также улыбалась перспектива его редакторства: ему надо было опубликовать и свою коллекцию рисунков старых мастеров, репутация которых была также подмочена, ибо среди них было немало ложных атрибуций и прямых подделок.

Зимою 1901/02 года Щербатов со своим другом В. В. фон Мекком задумал организовать нечто вроде постоянной выставки картин, мебели, ценных архитектурных интерьеров и прикладного искусства. Они обратились ко мне, прося меня стать во главе этого предприятия, на которое они смотрели, как на среднее между чисто меценатским и коммерческим. К сожалению, точек над "и" поставлено не было, и в общем увлечении, не будучи слишком практичными и не обладая коммерческими талантами, мы создали предприятие недостаточно жизнеспособное и, прежде всего, далекое от принципа хотя бы частичной самоокупаемости.

Я говорю "мы", так как в это увлекательное дело впряглись все мы: Бенуа, Лансере, Бакст, Константин Коровин, А. Я. Головин и я. Приняли творческое участие и "хозяева" — Щербатов и Мекк, интересовавшиеся прикладным искусством, главным образом дамскими нарядами, которые сами сочиняли и комбинировали.

Бенуа и Лансере сделали проект стильной гостиной, Бакст — очаровательного будуара, Коровин — комнаты, построенной на мотиве зеленой ржи и васильков, Головин — русского терема, резного из дерева. Я взял то, что осталось незанятым: главный вход с лестницей и голландские печи.

Последние не должны были отнимать места на стенах, нужного для картин, почему надо было придумать печки приниженного типа, печки-лежанки, вернее, печки-полки, на которых можно было бы расставлять предметы декоративного искусства. При этом печи и сами должны были быть декоратив-

ными, но в то же время и греть. Пришлось долго придумывать систему рациональных дымовых оборотов.

В течение всего лета шли работы по реализации проектов в натуре. Для комнаты Бенуа и Лансере тянули по специальным барочным шаблонам карнизы, для будуара выстроили деревянный каркас в соответствии с овальным планом комнаты, для терема вызванные из Москвы резчики резали из липы все стены в "зверином стиле", под старые волжские барки, с "сиренами", львами и всякими "травами". Большое участие в последних работах принимал юный тогда *Сергей Васильевич Чехонин*. Щербатов с Мекком сделали комнату на мотив павлиньего пера.

Коровин и Головин смешили нас своей знаменитой неприязнью. Коровин, человек с душой нараспашку, не скрывал своей неприязни к Головину, шедшей от соперничества по театральным постановкам; Головин, скрытный и невеселый по натуре, приходил на работу озираясь, нет ли там "черного человека", которого давно уже мистически боялся.

Всей технической стороной ведал брат Л. Ф. Маркс, военный инженер *Сергей Филиппович Собин*, неврастеник до последних пределов, малодаровитый и сухой, но знающий техник.

Мы долго думали, как назвать наше предприятие, и остановились на названии "Современное искусство". Для первой выставки мы пригласили из Парижа знаменитого золотых дел мастера, скульптора и художника *Рене Лялика*, прославившегося на весь свет своими изделиями, в которых, придерживаясь модернистского языка, он искусно и по-новому комбинировал золото и серебро с цветными камнями, бирюзою и эмалью, воскрешая в новом аспекте традиции *Бенвенуто Челлини*. Лялик охотно согласился приехать с большой коллекцией своих вещей, рассчитывая на их продажу. Он не ошибся в своих расчетах: почти все было расхватано петербургскими и московскими модницами после того, как несколько наиболее эффектных вещиц купила сама царица, большая поклонница Лялика, покупавшая у него и в Париже. Сам Лялик и устроил "высокое" посещение "Современного искусства" царем и царицей. Я в первый раз видел Николая II и мог оценить, до чего похож его серовский портрет в тужурке. Обмениваясь репликами на английском языке, царь и царица высмеивали картины Сомова, которыми, наряду с ювелирными работами Лялика, мы открыли выставку. Действительно, эти "смешные человечки" — "rediculous men", как бросил царь царице — не могли нравиться им, любившим *Елизавету Бем, Лемоха, Бодаревского*. Обстановка и мебель им тоже не слишком понравились: царь тогда признавал только мебель, изготовлявшуюся для него пошлым архитектором-рисовальщиком Мельцером.

Работая целыми днями и вечерами над устройством анфилады зал, я так утомился, что нуждался в отдыхе. Было желание уехать на Северную Двину, хотя меня и отговаривали от этого: наступила вторая половина августа, а на севере морозы уже в октябре сковывали реки. Все же я уехал.

До Вологды доехал по железной дороге, а там сел на пароход и по Сухоне, а затем по Вычегде направился в Сольвычегодск. Уже на Сухоне вид первой встретившейся нам старинной деревянной церкви меня глубоко взволновал. Сольвычегодск прямо очаровал своими архитектурными памятниками и фресками собора. Здесь я купил на пристани карбас, как на севере зовут большие лодки, — с мачтой, парусами и даже маленькой каюткой-шалашиком, нанял

на два месяца двух здоровых и крепких ребят лет по двадцати и поплыл с ними по направлению к Двине, с тем чтобы ехать по этой реке до Архангельска, имея возможность останавливаться в любом пункте. Я взял с собой из Петербурга цейсовский фотографический аппарат с тридцатью дюжинами пластинок, размером 13x18, двуствольное ружье с запасом пороха и дроби и консервы.

Первый привал мы сделали, отъехав верст 10 от Сольвычегодска. Меня соблазнила туча диких уток, покрывавшая черным ковром соединенное с Вычегдой озеро-полынью, на ее левом, пологом берегу. Мы въехали на лодке в самую птичью гущу. Утки нехотя расступались, пропуская нас, не боясь, точно были домашними. У меня пропала всякая охота стрелять в эту сплошную мишень. При виде такой нерешительности мои ребята, оказавшиеся чудесными малыми, веселыми, ловкими и умными, подняли меня на смех. От конфуза я начал стрелять, целясь подальше, и настрелял около сотни уток, которыми мы питались в течение доброй недели, пока не набили на них оскомину.

Путешествие вышло на славу: не говоря уже о том, что лучшего отдыха и выдумать было нельзя, я беспрестанно обмерял и снимал деревянные церкви, снаружи и внутри, делая выписки из клировых ведомостей о датах их построения, снимая иконы, утварь, шитье, а также интересные древние избы. Теперь я увидел памятники, не чета тем, что попадались по Сухоне. Особенно я был потрясен красотой и совершенством архитектурных форм шатровой церкви в Панилове, воспроизведенной мною впоследствии в "Истории русского искусства". Через несколько лет после того ее разобрали до основания, сменили нижние венцы и сложили вновь. Я видел ее в таком обновленном облике в 1920 году и просто не узнал — до того она утратила былое величие и монументальность.

Верстах в ста не доезжая Архангельска выпал первый снег, и по ночам стало холодно. Мне пришлось съездить туда на пароходе, чтобы купить шубу. Удалось приобрести превосходную оленью доху за какие-то пустяки: рублей тридцать—сорок. Ребята были догадливее и взяли с собой тулупы, я же выехал в драповом пальто.

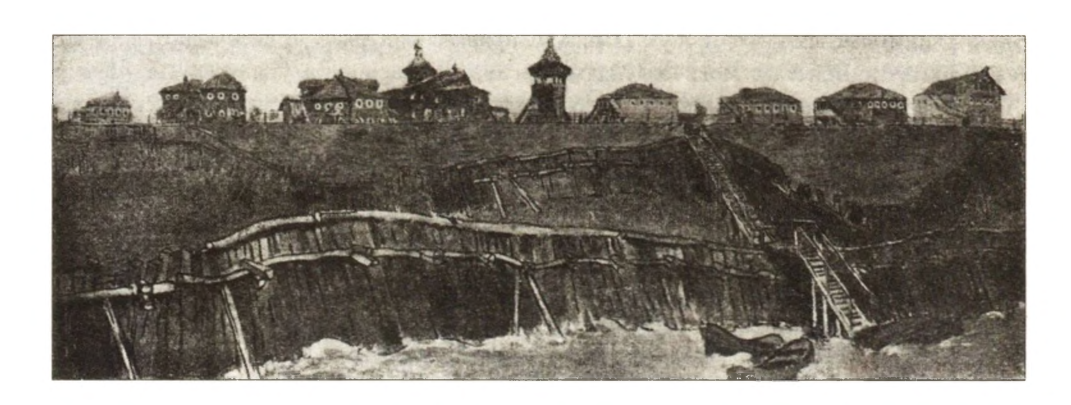
Имея с собой десятиверстную карту генерального штаба и епархиальные справочники, я точно ориентировался в течение всего пути. Часто приходилось ездить на перекладных в сторону верст за двадцать, тридцать и больше, беря с собой одного из моих парней и оставляя другого сторожить лодку и материалы. У меня был открытый лист по Вологодской и Архангельской губерниям, и в лошадях не было задержки даже в страдную пору.

Однажды я один взобрался по крутому откосу левого берега в покрывавший его девственный лес, взял с собой ящик с красками и этюдник. Усевшись на камень, я углубился в работу и очнулся только от треска сухих сучьев. Взглянув вправо, я обомлел: прямо передо мною, шагах в десяти, стоял огромный бурый медведь. Поднявшись на задние ноги, он передними облапил какой-то куст с красными ягодами и обсасывал ветки, не обращая на меня никакого внимания. Я не знал, что делать, ибо никогда не слыхал, что в таких случаях вообще делают. Думаю, что несколько секунд я был в состоянии невменяемости и просто окаменел, не будучи в силах шевелиться. Но потом я встал, взял в руки открытый ящик со вставленным в его крышку этюдником и стал спускаться вниз — я был у самого спуска. Ребята говорили, что на мне лица не было.

И. Э. Грабарь. Церковь в селе Панилове Архангельской губернии.
1903

Когда мы прибыли в Архангельск, Двина уже затянулась салом и со дня на день ожидали, что река станет. Дело было в октябре. Я подарил карбас моим милым спутникам, с которыми сдружился и сработался: мы гребли все втроем по очереди, если не было попутного ветра или было трудно лавировать. В придачу я отдал им ружье, порох, дробь и все запасы консервов, круп, сахару, чаю и сухарей. Они были страшно счастливы, и мы расстались друзьями. Позже они написали мне, что успели благополучно добраться до дому, прицепив карбас к буксирной барже.

Фотографии Северной Двины произвели в Петербурге сенсацию, и одно время мы носились с мыслью об их достойном издании. Из этого, однако, ничего не вышло. Выпустить удалось только монографию Сомова, включавшую все лучшие вещи его выставки, и небольшую книжку о японской цветной гравюре, написанную мною и приуроченную к выставке японской гравюры, организованной вслед за ляликовской и сомовской.



И. Э. Грабарь. Городок на Северной Двине.
1903

Последней выставкой, устроенной нами, была рериховская, которой дело закончилось. Щербатов и фон Мекк потратили на "Современное искусство" изрядную сумму денег и почти ничего не вернули назад, ибо не было получено ни одного заказа на обстановку, и не только целая комната, но и отдельные стулья не были заказаны. Ввиду этого они решили организовать расширенный "комитет" по дальнейшему ведению дела и изменению его структуры и установок. В комитет вошли все те же лица, что принимали участие и раньше, но не стало ответственного руководства, и предприятие распалось. Комнату Бенуа и Лансере, а также будуар Бакста Щербатов перевез к себе в Москву, в дом, выстроенный им вскоре по проекту *А. И. Таманяна* на Новинском бульваре, а остальное разошлось по рукам, кому что. Так бесславно кончилось дело, на котором мы, мечтатели и донкихоты, строили столько радужных надежд и которое нам казалось началом новой эры.

Привезя с Северной Двины с десяток этюдов с натуры и множество альбомных зарисовок, я на Рождество написал большую картину-панно "Городок на Северной Двине". Городок этот — Красноборск. Он лежит на левом берегу реки, на высокой горе, укрепленной от размыва системой деревянных рубленых стен, дающей городу необыкновенно живописный, невиданный по своеобразию облик. Большой, длинный холст был мною трактован в намеренно условной, декоративной манере, с оконтуреньем, по-японски, всех деталей и с расчетом на общую серебристо-серую цветную гамму. Картина была некоторым отклонением от линии моих нарских этюдов, но этот уклон оправдывался заданием. В. В. Розанов посвятил ей в "Мире искусства" целый дифирамб, едва ли мною заслуженный. Сам я нисколько не был ею восхищен тогда и не ценил ее и после, считая панно лишь мимолетным эпизодом.

Панно появилось на выставке "Мира искусства" 1903 года. Еще до того, в 1902 году, Дягилев устроил первую выставку "Мира искусства" в Москве, задуманную как противовес чисто московской выставке "36". Она помещалась в доме страхового общества "Якорь", на углу Петровки и Столешникова переулка, и явилась огромным событием в московской художественной жизни. Дягилев взял все мои вещи, бывшие на выставке 1902 года в Петербурге,

прибавив к ним небольшой вариант "Городка" и пастель "Белая ночь", купленную Ф. О. Шехтелем. Мне было приятно услышать несколько лет спустя от *М. Ф. Ларионова* и позднее от *И. И. Машкова,* что мои этюды произвели на них сильное впечатление своей яркостью и свежестью, бросавшимися в глаза среди общей серой пейзажной продукции тогдашней, постлевитановской эпохи.

Но "гвоздем" выставки в доме "Якоря" были вещи Врубеля, большая персональная выставка художника, только что заболевшего тяжелым душевным недугом.

Уже за несколько месяцев до того, во время выставки в Петербурге, в Невском пассаже, с ним происходило нечто неладное, заставлявшее всех нас беспокоиться за его здоровье. Еще до открытия выставки он приходил рано утром с ящиком с красками и прописывал разные места выставленного им впервые "Демона". Врубель приносил с собой бутылку шампанского и, то и дело прикладываясь к ней, неистово писал. Сперва дело ограничивалось небольшими ретушами, но вскоре он начал писать повсюду, прописывая заново всю фигуру Демона, переписывая ему руки, лицо, одежду. Я каждый день ходил и наблюдал его. Михаил Александрович ничего и никого не замечал и был как во сне. Когда выставка уже открылась, он продолжал рано утром приходить и писал все с большим азартом, не стесняясь даже присутствия публики, почему его приходилось останавливать и уговаривать прекратить писание.

На наших глазах "Демон" становился все хуже и хуже, рисунок и лепка деформировались, и голова приняла тот искаженный облик, который сохранился навсегда. В одно утро он не появился. Через несколько дней мы узнали, что он хотел в театре выйти из-за кулис на сцену, чтобы петь вместо певца, исполнением которого был недоволен. Его насилу удержали и вслед за тем увезли в лечебницу.

В начале 1903 года, во время выставки, в Петербург съехались все члены организовавшегося уже к тому времени общества "Мир искусства". Так много художников, как в этот раз, не собиралось еще никогда. Кроме петербуржцев была и вся Москва. Дягилев, открывший собрание, происходившее в редакции, произнес речь, в которой сказал, что, по его сведениям, среди участников были случаи недовольства действиями жюри, почему он считает своим долгом поставить вопрос о том, не своевременно ли подумать об иных формах организации выставок. Он намекал на недовольство его диктаторскими полномочиями, открыто высказывавшееся в Москве. Сначала нехотя, а потом все смелее и решительнее, один за другим стали брать слово. Все высказывания явно клонились к тому, что, конечно, лучше было бы иметь несколько более расширенное жюри и, конечно, без диктаторских "замашек".

Я молчал, начиная понимать, что идет открытый бой между Москвой и Петербургом, что неспроста явилось столько москвичей. Но самое неожиданное было то, что часть петербуржцев, имевших основание считать себя обиженными, вроде Билибина, Браза и некоторых других, стала на сторону Москвы. Еще неожиданнее было выступление Бенуа, высказавшегося также за организацию нового общества. Дягилев с Философовым переглянулись. Первый был чрезвычайно взволнован, второй сидел спокойно, саркастически улыбаясь. На том и порешили. Все встали. Философов громко произнес:

— Ну и слава богу, конец, значит.

Все разошлись, и нас осталось несколько человек. Молчали. О чем было говорить? Каждый знал, что "Миру искусства" пришел конец. Было горько и больно.

Решающую роль в падении "Мира искусства" как выставочной организации сыграло недовольство не только москвичей, но и петербуржцев тем явным перевесом в журнале интересов литературно-философских над чисто художественными, над искусством изобразительным, который обозначался уже давно и который означал в глазах художников захват власти Философова над Дягилевым. Линия Мережковского и Гиппиус, линия Льва Шестова, Розанова, Бальмонта, Брюсова и Андрея Белого понималась как линия Философова, как засилье литераторов и философов над художниками. Недовольство росло и ширилось. Когда к этому присоединились личные обиды и оскорбленные самолюбия, то катастрофа стала неизбежной.

На следующий день уже начались организационные заседания для выработки устава нового общества. Но вырабатывать было нечего: предусмотрительные и практичные москвичи привезли с собой детально разработанный и, видно, длительно обдумывавшийся проект, зачитанный главным действующим лицом "бунта" — *Сергеем Васильевичем Ивановым*. Устав был принят, новое общество получило наименование "Союз русских художников", москвичи объявили, что в Москве все уже подготовлено к его утверждению в соответствующих инстанциях. Устав был, действительно, вскоре утвержден, первая выставка "Союза" открылась уже на Рождество 1903 года в Строгановском училище в Москве.

Две катастрофы, следовавшие одна за другой, — гибель "Современного искусства" и ликвидация "Мира искусства" — отравили мне вкус к Петербургу, и мне неудержимо захотелось его покинуть. В апреле я уже был в Юрьеве, где вначале просто отдыхал, с неделю, по крайней мере, не притронувшись к кисти.

Вскоре приехал П. И. Новгородцев, бывший тогда женихом моей кузины *Лидии Антоновны Будилович*, и я воспользовался случаем, чтобы написать его портрет, впрочем, за его скорым отъездом не вполне законченный.

Тогда же я приступил к исполнению заказа Общины св. Евгении — шести открыток Северной Двины. Вначале работа не спорилась — я никак не мог найти необходимого для открытки языка, который в одно и то же время был бы достаточно декоративен и не искажал бы моего собственного лица. Только медленно, путем долгих и упорных исканий, период первоначальных неудач сменился уверенностью: тут впервые я сознательно попробовал применить завещанный мне П. И. Чайковским его метод "высиживания" — "рассудку вопреки, наперекор стихиям". Сидел, сидел и в конце концов высидел. Первая открытка — бугор с деревенькой и церковкой — малоутешительна, вторая — "Ветряные мельницы" — тоже слаба, но уже лучше, третья — "Пермогорье" — с панорамой Двины — еще лучше, четвертая — "Красноборск" — много лучше, пятая — "Погост" в с. Ракулы — довольно неплоха, а шестая — "Церковь в Панилове" — совсем меня удовлетворила. Моя серия имела успех и была признана одной из лучших, на что я во время работы над нею никак не смел рассчитывать.

VIII

В МОСКВЕ И ПОД МОСКВОЙ

1903—1917

Под Серпуховом. У Ф. А. Малявина. В Титове. 1-я выставка "Союза русских художников". У С. В. Иванова. И. И. Трояновский. Увлечение музыкой. У В. Э. Борисова-Мусатова. Н. В. Мещерин. Дугино. Живописные искания. Иней. Натюрморты. Поездка в Париж. "Картины современных художников в красках". Последняя выставка "Мира искусства". Портретная выставка в Таврическом дворце. Дягилевская выставка в Париже. Выставки в Берлине и Венеции. "Два столетия русской живописи". "Старые годы". Проект издания журнала. Работа в архивах. Нападение. Путешествие в Грецию, Египет, Италию, Испанию, Голландию. Увлечение Палладио. Архитектурная деятельность. "История русского искусства". Новые живописные искания.

Закончив свои открытки и сдав их И. М. Степанову, который был организатором всего огромного издательства Общины св. Евгении и истинным другом художников, я решил уехать куда-нибудь летом на этюды. Меня в Наре так захватила подмосковная природа, что я непременно хотел поработать невдалеке от Москвы. Меня давно уже ждала тетка в своем имении Тульской губернии, Титове, на котором я и остановился. Ехать в Нару я уже не мог, так как с Щербатовым у нас временно прекратились "дипломатические сношения". По дороге в Титово я собирался побывать у своего лицейского товарища Писарева, звавшего меня также к себе на июль и август, а также у Ф. А. Малявина, звавшего в свое имение под Рязанью.

В начале июля я поехал в Москву, а оттуда по Курской дороге до станции Ока, где сел на пароход, шедший вверх, и доехал до Прилук. В пяти верстах отсюда было расположено село Турово, в котором на высоком берегу, отделенном заливными лугами от Лопасни и Оки, находилась усадьба Писаревых.

Старик отец, генерал, давно уже умер, как и мать, а семья состояла из трех братьев и сестры. Старший, Сергей Николаевич, был полковником, второй, Владимир, был моим товарищем по лицею и служил в Петербурге, третий, Александр, тоже где-то служил. Именьице давало скудные доходы, и все были вынуждены служить.

Вместе со мной приехал в Турово в отпуск товарищ по службе младшего Писарева Николай Александрович Пыпин, сын известного историка общественных движений в России и биографа Чернышевского — Александра Николаевича Пыпина.

Я пробыл здесь полтора месяца, отдыхая, гуляя, играя в теннис. Писал я немного. Потому ли, что основательно устал во время работы над открытками и нуждался в чисто физическом отдыхе, или потому, что природа Турова меня не захватила, но я писал без особого увлечения, почему ничего путного тут и не сделал.

И. Э. Грабарь. Сентябрьский снег.
1903. ГТГ

Вид с горы на окские дали был великолепен, но человечески великолепен, а не живописно, не художнически. Я, по крайней мере, не вдохновился им, хотя и старался внушить себе, что он прекрасен.

От нечего делать я писал пустячки: домик на капустном огороде, въезд в усадьбу, аллею с домом, портрет кучера Клемана и портрет хозяина-полковника — все вещи среднего качества. Зато отдохнул на славу. Только последняя написанная мною здесь вещь — "Последние лучи", уголок усадьбы с церковью при закате солнца — в какой-то мере удалась.

В августе я уехал к Малявину. В Петербурге он женился на дочери генерала Савича, от которой имел дочь, лет трех. Они приобрели небольшое имение в нескольких верстах от станции Пущино Рязано-Уральской железной дороги. Малявин выстроил здесь деревянный дом с большой прекрасной

мастерской, в которой много работал. Когда я приехал, то застал его в мастерской вместе с четырьмя или пятью бабами, разодетыми в цветные сарафаны. Бабы ходили по мастерской, а Малявин быстро зарисовывал их движения в огромный альбом. Он рисовал большими обрубками прессованного мягкого грифеля, которые откуда-то выписал. Чиня грифель в виде острого плоского долотца, он одновременно мог проводить им тончайшие линии и широкие жирные штрихи, сочетая контурную манеру с живописными эффектами светотени. В то время он только начинал рисовать цветными карандашами — прием, впоследствии им доведенный до высокого мастерства.

На мольберте у него стояла законченная большая картина, изображавшая баб, а у стен стояло еще несколько холстов, также с фигурами баб. Зная, что я много возился с технологией красок, он просил меня дать ему какой-нибудь рецепт связующего вещества, поднимающий светосилу и интенсивность цвета, — он собирался сам тереть краски. Я дал ему рецепт, главными составными частями которого были: венецианский терпентин и копаловый лак, предупредив его, что успех зависит от правильности дозировки: слишком большой перевес терпентина может сделать краску почти несохнущей, почему его надо регулировать смолой — копалом, расплавленным в льняном масле.

На этом связующем веществе он стер краски, которыми с того времени стал писать все свои картины. Ими написан и "Вихрь" в Третьяковской галерее. Неумеренное количество венецианского терпентина, взятое Малявиным в связующем веществе, превратило красочное тесто этой картины в массу, до сих пор не затвердевшую, в жаркие летние дни распускающуюся и даже грозящую прийти в движение. Но яркость красок, их блеск, действительно, изумительны, оставляя далеко позади яркость простых масляных красок.

Владея хорошо рисунком и чувствуя форму, Малявин позволял себе роскошь таких фокусов и трюков, на которые немногие способны. Так, картина, которая стояла у него на мольберте — три толстолицых бабы, — была начата им без рисунка и без какой-нибудь наметки композиции, прямо красками по чистому холсту, притом с глаза одной из этих баб.

Я пробыл у Малявина несколько дней, в течение которых мы, конечно, только и говорили что о живописи, лишь изредка прерывая эти беседы рыбной ловлей, в которой ничего не понимали: мы были горе-рыболовами. Зато тем неистовее спорили об искусстве. Малявин меня убеждал бросить писать пейзажи:

— Как же ты не понимаешь, что после Левитана нельзя уже писать пейзажа. Левитан все переписал и так написал, как ни тебе, ни другому ни за что не написать. Пейзажу, батенька, крышка. Ты просто глупость делаешь. Посмотри, что за пейзажи сейчас на выставках? Только плохие подделки под Левитана.

Как я ему ни доказывал, что ни пейзаж, ни портрет и вообще ничто в живописи не может остановиться, а будет расти и эволюционировать, то понижаясь, то вновь повышаясь, он стоял на своем. Так мы на том и расстались. Я уехал к тетке.

Ее имение ничуть не изменилось с тех пор, как я здесь бывал, но на этот раз оно меня несравненно более очаровало. Я нашел в нем то, чего не было в Турове: типичную природу средней полосы России и тот подмосковный усадебный стиль, который я облюбовал в Наре.

Первая неделя прошла в выискивании мотивов. Стояла золотая осень, в тот раз особенно рано наступившая. Я начал писать из окон второго этажа группу

деревьев, сквозь желтую листву которых просвечивали белые стены церкви, с зеленой крышей. Окончив этот этюд, написал другой — вид на садовую колоннаду дома, обросшую красным диким виноградом.

Проснувшись как-то утром и взглянув в окно, я, к удивлению, увидел, что выпал снег: весь сад был в снегу, снегом была засыпана колонная терраса. Зрелище снега с ярко-желтой листвой было столь неожиданно и в то же время прекрасно, что я немедленно устроился на террасе и в течение трех дней написал ту картину, которая находится сейчас в Третьяковской галерее и носит название "Сентябрьский снег".

Окончив ее, я ясно почувствовал, что сделал какой-то значительный шаг вперед по сравнению с этюдами Нары, что здесь лучше передан материал, но в то же время и больше поэзии, без которой пейзаж есть только протокол. Я чувствовал, что мастерство растет, что работается легче и увереннее.

Еще через несколько дней я в первый раз увидел иней. Видал его, конечно, и прежде, но не как художник, а как обыватель, теперь же я впился глазами в это необычайное, фантастическое зрелище, в эту сказку в действительности. Был солнечный морозный день после нескольких дней оттепели. Иней сверкал бриллиантовыми кружевами на бирюзовой эмали неба. Я весь день ходил как во сне, наслаждаясь, наблюдая и готовясь наутро начать вещь, которая, казалось мне, должна выйти невиданной по теме и живописному напряжению.

Увы, я был неопытен и не рассчитал: наутро от инея не осталось и следа, он ичез, как будто его и не бывало. Я не знал еще тогда, сколь капризен и мимолетен иней, не знал, как надо спешить с работой, когда за ночь деревья одеваются в эти сказочно-прекрасные одежды, как дороги тогда не только дни, но и часы и минуты. Исчезновение инея было горько и обидно, но оно научило меня в дальнейшем многому.

Мне надо было, однако, уезжать: следовало узнать в Москве, когда и где будет наша новая выставка — "Союза русских художников", — и надо было съездить в Петербург, чтобы ликвидировать мою мастерскую и квартиру на 14-й линии Васильевского острова, так как мое решение перебраться в Москву было непоколебимо. Одна лишь забота не давала покоя: то, что я получил до тех пор за проданные с выставки вещи, подходило к концу и приходилось думать о новых источниках существования, которых я не представлял себе вне собственной живописи. Я с ужасом думал о возможной перспективе иллюстраций и даже новой серии открыток, которую мне навязывал И. М. Степанов и к которой я решил прибегнуть только в самом крайнем случае.

Как ни удерживала меня тетушка в Титове, я уехал, пообещав после Рождества вернуться и остаться там до лета. Приехав в Москву, я снял комнату в номерах Арманд на углу Воздвиженки и Арбатской площади. У меня был адрес В. В. Переплетчикова, одного из главных организаторов "Союза", и я отправился к нему. От него я узнал, что выставка будет в Строгановском училище на Рождество, в течение двух-трех недель каникул. Переплетчиков на следующее утро уже был у меня, чтобы посмотреть привезенные мною вещи. Все, что я написал в Турове, я раздарил своим гостеприимным хозяевам, кроме последней вещи, единственной, как мне казалось, достойной быть выставленной, ибо трактованной живописно и сделанной с увлечением. Ее я привез вместе с тремя титовскими картинами.

Увлекающийся Переплетчиков пришел от всего этого в дикий восторг и принялся трубить по всей Москве о моих новых вещах. На другой же день

приехал ко мне *Владимир Осипович Гиршман,* начавший тогда уже не на шутку коллекционировать. Он сразу взял у меня "Сентябрьский снег", заплатив не торгуясь спрошенную мною, по тогдашнему довольно внушительную, сумму — 500 рублей.

Получив деньги, я тотчас же поехал в Петербург. В мастерской у меня было немало всякой завали — привезенных из Мюнхена старых работ, оставшихся нарских этюдов, огромный холст "Городок на Северной Двине", большая библиотека, собрание японских гравюр и обстановка. Мне не хотелось долго задерживаться, почему я согласился ликвидировать мебель и все ненужное мне за первую предложенную сумму, передав мастерскую своему товарищу по Академии художнику Судковскому, родственнику известного мариниста, с условием сохранять до поры до времени все мое добро в мастерской.

В это время ко мне в мастерскую зашел доктор *Иван Иванович Трояновский* с дочерью, приехавший из Москвы. Он узнал, что я в Петербурге, от В. В. Матэ, у которого остановился. Он был уже тогда страстным собирателем картин новых русских художников, имел пять-шесть вещей Поленова, шесть-семь Левитана, К. Коровина, Нестерова и много других. Ему во что бы то ни стало хотелось иметь что-нибудь Репина, Сомова, Лансере, Врубеля и меня. Вещи первых двух ему только что удалось купить. Он съездил к Репину в Куоккалу и купил у него небольшой вариант "Запорожцев", сделанный гуашью и предназначавшийся для какого-то французского издания. У Сомова он также побывал в мастерской и купил у него небольшую акварель. Других пока не достал и очень упрашивал меня уступить ему что-нибудь. Я знал, что он небогат и покупает только из своих врачебных заработков, почему подарил ему маленький этюд сарая, написанный в Наре. Заметив, что он ему не слишком нравится, я решил впоследствии подарить ему что-нибудь получше, что вскоре и удалось сделать.

Разделавшись с мастерской и квартирой, я вернулся в Москву, где встретился с В. Э. Мусатовым и виделся со всеми художниками-москвичами, готовившимися к выставке. Один из них, С. В. Иванов, жил в то время не в Москве, а на построенной им даче, в нескольких верстах от платформы Яхрома по Савеловской дороге. Он так увлек меня рассказом о своем там житье-бытье, о мастерской, замечательном возке на санях, в котором он пишет в двадцатиградусные морозы, что я не мог отказаться от его настойчивого приглашения поехать вместе с ним, и мы поехали.

Он выбрал действительно изумительное место для дачи и мастерской при ней — на правом, нагорном берегу реки Яхромы среди леса и снежных сугробов. От него открывался такой снежный простор и такие дали, что я дал себе слово непременно еще приехать сюда. Было в этой великолепной панораме что-то северное, нечто, напоминавшее мне дорогу в Сийский монастырь, где я был за год перед тем: была какая-то мощь и монументальность в исполинских елях, занесенных снегом, в пересекающихся линиях оврагов и лесных далей.

Времени у меня не было, я уехал только на один день, но все же успел написать два этюда. На счастье, выглянуло солнце, и я впервые познал красоту бесконечных бирюзово-сиреневых переливов на снегу. Один из этих этюдов, лучший по цвету и более значительный по выражению, я на другой день поднес с соответствующей надписью Трояновскому. Иван Иванович немедленно заставил меня переехать из номера к нему в Филипповский переулок, в дом

Шиловой, у Арбатских ворот. С этого времени его квартира, сначала там, а позднее в Скатертном переулке, в доме Лукиных, была постоянным моим местопребыванием в Москве. Я был у Трояновских как в родной семье, связанный крепкой дружбой с самим Иваном Ивановичем, с его женой Анной Петровной и дочерью Анной Ивановной.

Живя долго за границей, я не знал о существовании Художественного театра и не видал ни одной оперы Римского-Корсакова, кроме "Снегурочки". Я стал ходить в театр и в оперу. Трояновские, все трое, исключительно музыкальные от природы и знавшие хорошо музыку, взялись просвещать меня по части новинок, и я сразу окунулся в Римского-Корсакова, Мусоргского, Бородина, забыв даже временно о Чайковском. Иван Иванович отлично пел, обладая прекрасным тенором, Анна Петровна играла на рояле, Анна Ивановна играла и пела. Кончилось тем, что я стал брать уроки на рояле у композитора и пианиста *А. Н. Корещенко,* того самого, о музыке которого какой-то газетный балагур напечатал двустишие:

От музыки Корещенки
Завыли на дворе щенки.

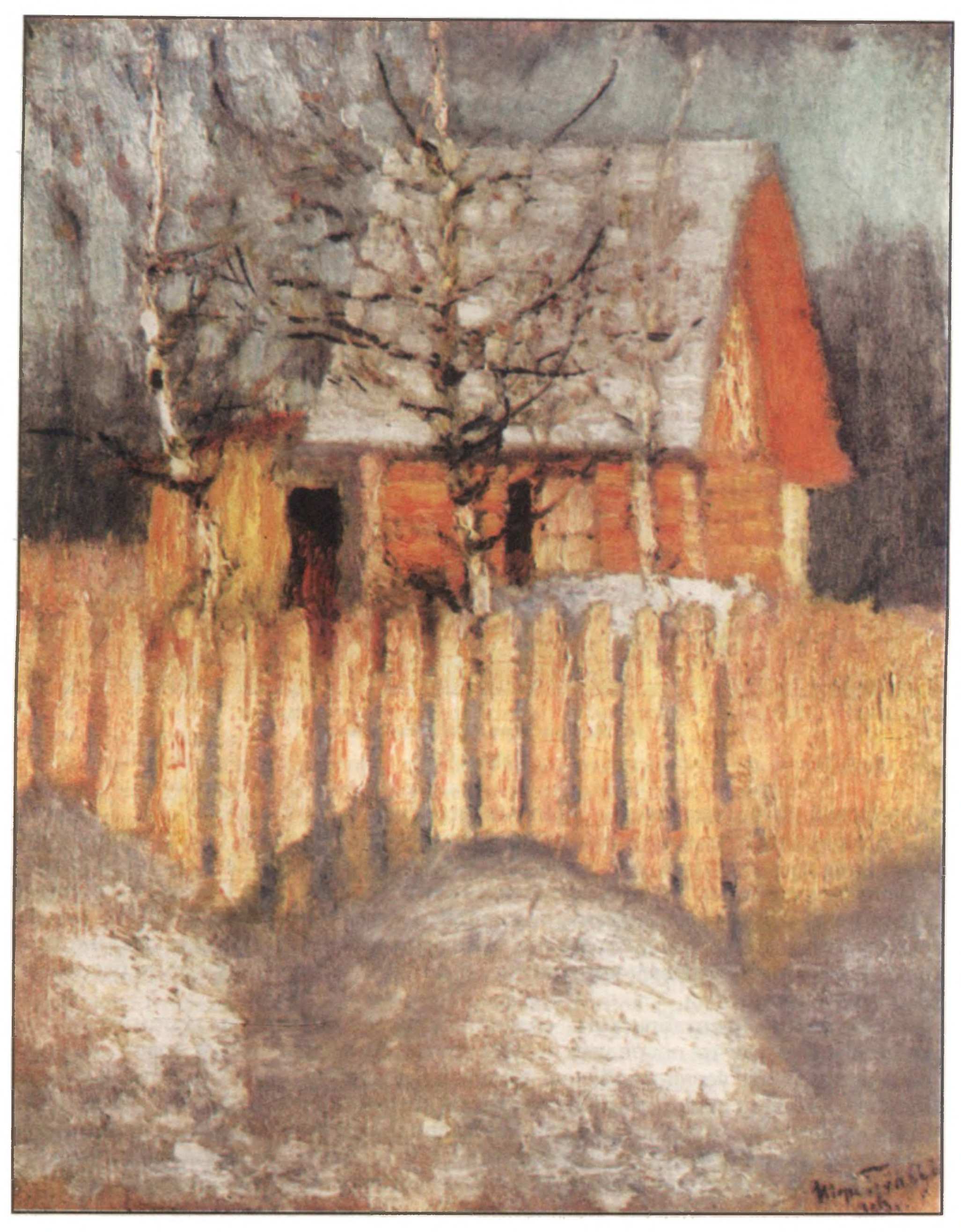
Я до того увлекся новой страстью, что по шесть-семь часов в день играл гаммы и экзерсисы, достигнув через два года результатов, на которые и не рассчитывал: я был в состоянии разбирать и играть довольно трудные вещи. Однако, убедившись в том, что музыка стала уже брать верх над живописью и даже становиться ей поперек дороги, я решил оборвать увлечение, и с годами оно сошло на нет. Оставаясь страстным любителем музыки, я почти перестал играть сам.

Анна Петровна Трояновская говорила, что вся моя жизнь и навыки похожи на жизнь и повадки кукушки: кукушка не имеет своего гнезда, а кладет яйца в чужие гнезда, в которых другие птицы и высиживают ее птенцов. Действительно, я вечно жил у кого-нибудь, только дважды на короткое время заведя собственный угол, — в последние два года жизни в Мюнхене и в последний год жизни в Петербурге. Судьбе угодно было, чтобы я вскоре опять поселился в чужом гнезде и там остался в течение свыше двадцати пяти лет.

При встрече с Мусатовым он очень просил меня заехать к нему в Подольск, где он с женой, художницей *Еленой Владимировной Александровой-Мусатовой,* жил в небольшом деревянном особняке. С нею мы вместе были в школе Ашбе. Впоследствии она ставила свои натюрморты и пейзажи на выставках "Московского товарищества".

Когда я приехал в Подольск, был яркий солнечный день и чудесный иней. Мне захотелось написать этюд, но так как я не взял с собой красок, то взял у Мусатова холст и темперу — масляных красок у него не было — и написал в саду этюд дерева и кустов в инее на фоне бирюзового неба и красного, залитого солнечными лучами сарая. Это было в последних числах декабря, уже после открытия выставки "Союза".

На выставку я дал пять вещей — одну туровскую, три титовских и одну яхромскую. Последнюю и титовскую церковь я подарил Трояновскому, прибавив ему позднее и оставшийся этюд нарского бельведера — "Золотые листья".



И. Э. Грабарь. Новая дача.
1903. Частное собрание. Москва

И. Э. Грабарь. Зимний вечер.
1903. ГРМ

Туровской этюд церкви — "Последние лучи" — купил Ф. О. Шехтель, а "Балкон старого дома", написанный в Титове, — Р. Д. Востряков. Я мог свободно прожить год, ни о чем не думая, до будущей выставки. Картина "Сентябрьский снег" имела исключительный успех. С. С. Голоушев, главный тогдашний московский критик, писавший под псевдонимом Сергей Глаголь, сам художник и человек, близкий к художественным кругам Москвы, написал восторженную полупоэму-полустатью, в которой превозносил до небес новую подачу природы.

Живопись "Сентябрьского снега" была действительно переломной для меня. Будучи где-то посредине между прежней, пленэрной, и новой, импрессионистической, установкой, она казалась не совсем обычной, хотя о настоящем разложении цвета, о дивизионизме в отношении к ней еще речи быть не может. И все же живопись снега, его пушистость и кажущаяся белизна, при глубокой тональности, были достигнуты при помощи несмешения красок, то есть в конце концов путем умеренного дивизионизма.

На выставке я впервые познакомился с *Николаем Васильевичем Мещериным,* участником выставки, вещи которого, выделявшиеся среди общелевитанского направления москвичей, я уже заметил на выставке "36", оценив их живопис-

ную свободу и тонкое чутье цвета. Успех титовского дома толкал меня снова в Титово к тетке. Но Мещерин так убеждал меня приехать на несколько дней к нему, что я не мог отказаться от этой поездки, особенно после того, как он мне сказал, что только что отстроил там большую мастерскую, прибавив, что Левитан также бывал у него в деревне и даже писал там.

Мы условились ехать в один из ближайших дней утром. Предстоял обычный выставочный обед, потом вечер у Гиршмана, пригласившего всех "союзников", потом вечер у Остроухова "для немногих", в числе которых были и мы с Мещериным, и наконец вечер у самого Мещерина тоже для немногих. Мне страстно хотелось работать, главным образом писать зиму, снег, иней, развивая далее то, что удалось до сих пор достигнуть, почему я не мог дождаться конца всех этих вечеров и фестивалей.

Гиршман недавно перед тем женился на красавице Генриетте Леопольдовне, увековеченной позднее несколько раз Серовым. Угрюмый и нелегко сходившийся с людьми, Валентин Александрович был очень расположен к ней, находя ее умной, образованной, культурной, простой и скромной, без замашек богатых выскочек, и очень симпатичной. Она и была такой, ее все любили, выгодно выделяя среди большинства "жен коллекционеров". Владимир Осипович был, прежде всего, человек дела. Наследовав от отца небольшую игольную фабрику, он развернул ее в самое крупное предприятие в России по данной отрасли. Едва ли он начал собирать из внутренней потребности, но, раз начав, он вошел во вкус и превратился в страстного коллекционера-спортсмена, охотившегося за выдающимися новинками. Когда он покупал насильно ему навязанную картину Врубеля "33 богатыря", он совсем не разбирался в живописи, но спустя два-три года без подсказа различал хорошее от посредственного.

На вечере по поводу открытия выставки "Союза" у него кроме художников были и артисты, музыканты, певцы. Были, помнится, Шаляпин, Качалов, Москвин, Игумнов.

После выставки Гиршманы ежедневно устраивали у себя журфиксы, на которые приходила "вся художественная и артистическая Москва".

Наконец назначен был день отъезда. Меня повез в мещеринское имение Дугино управляющий Мещериных и их дальний родственник *Марк Евсеевич Ильин,* сказавший, что Николай Васильевич заболел и приедет только завтра. Я поехал один.

Имение оказалось верстах в восьми от платформы Герасимово Рязано-Уральской железной дороги, в 28 верстах от Москвы.

Дугино было расположено на левом берегу реки Пахры, на высоком холме, с которого открывался вид кругом на десятиверстное пространство. "Вот она, типичная подмосковная природа", — думал я, сидя в санях и проезжая то лесом, то холмами и полями, то перелесками. Был мягкий серебристо-серый день, с голубыми лесными далями. Куда ни взглянешь, все красиво, все хотелось писать, все было лучше, чем в Наре, чем в Титове.

Я оказался один в большом доме с Марком Евсеевичем, знаменитым охотником. В Дугине был культ охоты. Сюда постоянно под праздник приезжали приятели хозяев поохотиться: ели, пили, уезжали на охоту; вернувшись домой, опять ели и пили, сражаясь в промежутках в картишки.

Глава семьи *Мария Яковлевна Мещерина,* вдова основателя Даниловской мануфактуры, за старостью уже не ездила в Дугино. У нее было трое сыновей

И. Э. Грабарь и В. В. Переплетчиков в мастерской в Дугине.
Фотография. 1904

и дочь. Старший, Николай Васильевич, и был художником и, по заведенному в купечестве обычаю, главным хозяином имения. Последнее было невелико и не приносило никаких доходов, а, напротив, требовало постоянных вложений в садовую и огородную культуру, на содержание всех его обитателей и удовлетворение их прихотей. Он был женат и бездетен. Когда я с ним познакомился, ему было лет сорок. Среди художников он выделялся своей патриархальной большой бородой-лопатой, черной, слегка тронутой проседью. Был он, как, впрочем, и вся семья, жесточайшим неврастеником, ложился под утро, вставал после полудня, иногда даже в два и три часа дня, ел только самые легкие блюда, не тяжелее одной куриной котлетки, главным же образом питался икрой и яйцами всмятку. Зато уничтожал невероятное количество чая, и самовар в Дугине не сходил со стола ни днем ни ночью. На ночь самовар одевали в ватные одеяла и шерстяные ткани, чтобы поддержать горячую воду до утра.

Раз в неделю приезжал второй брат Михаил Васильевич Мещерин, ведший все дела в Москве по управлению домами и имениями. У него были две дочери-подростки и сын, мальчик лет восьми. Старший брат давно уже перестал

охотиться, будучи болезненно мнительным. Он вечно от чего-нибудь лечился: не проходило дня, чтобы к нему домой или в Дугино, если он был здесь, не вызывался один из его трех домашних врачей.

Николай Васильевич был человек лирического склада, говорил тихо, был осторожен во всем — в поступках, в движениях, жестах, отзывах и высказываниях. Михаил Васильевич, напротив, был порывист и жизнерадостен, не признавал докторов и подшучивал над братом.

По приезде в Дугино нас знатно накормили, и Марк Евсеевич познакомил меня с кучером Мишуткой "Арбузом", молодым парнем, предоставленным по приказанию Николая Васильевича в мое распоряжение. Он был, собственно, не кучер, а извозчик из Царицына, сын владельца извозного промысла в Царицыне Арбузова. Второй извозчик, Володя, состоял при особе Николая Васильевича. Мишку предупредительно выписали для моей персоны. Их обязанность заключалась в том, чтобы ездить "на этюды" в соседние Чурилково, или Шестово, или Кольчево, Лукино, Куприяниху и Немчиниху. Сам Николай Васильевич до того привык к своему "Лепорелло", что без него ни шагу не мог ступить. Если этюд писался у самой калитки дома, Володя все равно должен был запрягать арбузовскую лошадь, ставить мольберт, открывать ящик с красками и присутствовать при писании этюда. В конце концов он и сам соблазнился и начал писать этюды и делать копии. Они были неважны, но кучер Егор, уже не извозчик, а патентованный кучер, тоже соблазнившийся видимой легкостью писания масляными красками, достиг довольно неожиданных результатов, делая приличные копии и этюды с натуры. Все они были уверены, что не боги горшки обжигают.

Мне было как-то неловко пользоваться услугами Мишутки по пустякам, и я ездил только в дальние места, предпочитая невдалеке от дома оставаться наедине с собой, своим мольбертом и холстом. Но я в первый же день проехался с ним, чтобы ознакомиться с окрестностями Дугина, которыми остался очень доволен, особенно обилием берез. Это странное дерево, единственное среди всех белое, редко встречающееся на Западе и столь типичное для России, меня прямо заворожило.

Николай Васильевич не приехал не только на другой день, но и на третий и на четвертый, прибыв только дней через десять. Он был невероятным кунктатором, что при мнительности и постоянной надобности советоваться с врачами, да соблюдать меры предосторожности, да на всякий случай еще повременить разбивало вдребезги все его планы, внося чудовищный хаос в жизнь. Зато через несколько дней приехал В. В. Переплетчиков. Сам происходя из купеческой семьи, он знал жизнь и быт московского купечества, со всеми чертами, еще не изжитыми со времен Островского, и рассказал много интересного о всей мещеринской семье. Оказалось, что в Дугине перебывали все известные московские художники, которых привлекало радушие и гостеприимство хозяина, деликатность его натуры и наличие несомненного дарования.

Мещерин начал довольно поздно заниматься живописью — лет тридцати, пользуясь советами Переплетчикова, с которым все три брата учились в Практической академии. Первые уроки рисования он брал у *А. М. Корина*, потом у *М. Х. Аладжалова* и отчасти у Переплетчикова.

У него сразу как-то дело пошло на лад, и через несколько лет он мог уже выставляться на периодической выставке. Его этюды заметил и оценил Леви-

И. Э. Грабарь. Угасающий день.
1904. ГТГ

тан; даже редакция "Мира искусства" отметила их, воспроизведя некоторые на страницах журнала.

Левитан, при всем огромном даровании и самостоятельности, зорко всматривался в пейзажи своих современников, старшего и младшего возраста, стараясь извлечь из них все, что ему казалось полезным и нужным для собственных работ. В этом отношении он был в известном смысле "использователем" чужих идей — черта, свойственная сильным людям, создателям новых направлений, без стеснения берущим свое добро там, где они его находят. Однажды он смотрел последние работы Мещерина и, отобрав из них несколько, трактовавших тему деревенских сараев, отложил их в сторону и затем долго разглядывал каждый в отдельности, сказав в заключение:

— Замечательный мотив. Никто сараев не писал, а следует. Ваш покорный слуга сейчас занят той же темой.

Через год появилась серия левитановских сараев. Если не всецело, то отчасти они могли возникнуть под влиянием нового мещеринского мотива. К моменту моего приезда в Дугино он был, во всяком случае, уже давно не дилетантом, а видным художником, не менее самостоятельным, чем даже Переплетчиков.

Пробыв неделю в Дугине, я уже не слишком торопился с отъездом в Титово. Когда я заводил об этом речь с Переплетчиковым, он только махал рукой и говорил, смеясь:

— Бросьте: из Дугина так скоро не выбираются.

И я действительно застрял. Я начал писать этюды снега, вплотную, только для его изучения. Одним из первых я написал кусок цоколя дома, со снегом — этюд, подаренный мною С. П. Кувшинниковой, художнице, дружившей с Левитаном.

И. Э. Грабарь. Белая зима. Грачиные гнезда.
1904. ГТГ

И. Э. Грабарь. Февральская лазурь.
1904. ГТГ

Писал я еще усадьбу Бенкендорфов, позднее Алексеевых, красивый стройный белый дом с колоннами на берегу реки, окруженный со всех сторон столетними аллеями. Увлекало сочетание белого дома с белым небом и белым снегом при темных деревьях. Где эта картина сейчас — не знаю. В конце марта я еще раз ее писал.

Еще одну вещь написал я с увлечением, в январские серые дни, — своего извозчика Мишутку, сидящего в синем халате в санках, и его темно-коричневую лошадь, видную со спины, с простой дугой. Эту вещь я подарил любителю живописи, другу Репина, военному из Житомира, капитану С. П. Крачковскому, которого лично не знал, но с которым вел переписку.

В деревне Шестове, верстах в двух от усадьбы, я заметил красивые плакучие березы, усеянные шапками грачиных гнезд. Мне давно хотелось написать такую березу в зимний серебристый день, без солнца. Я взял старую избенку, со срубом цвета оксидированного серебра, занесенную снегом, а рядом с нею березу. Хотелось передать эффект белого снега на белом небе, с белой березой. Эта белизна, без белильности, кажется, удалась. Когда я кончил ее, я заметил шедшего по дороге ко мне Марка Евсеевича, только что приехавшего из Москвы. Он протянул мне какой-то газетный листок и сказал:

— Война с Японией.

Это было особое прибавление к газете, с телеграммой о взрыве японцами крейсера "Варяг".

Картина, названная мною, в соответствии с задачей, которую я себе поставил, "Белая зима", очень понравилась Серову, сказавшему мне на выставке:

— Трудная задача, а вышла у вас. Зима — действительно белая, а белил не чувствуешь.

Это впечатление достигнуто тем же способом несмешения красок на палитре, а смешения их на холсте, как и в "Сентябрьском снеге", но задача здесь была значительно сложнее.

Настали чудесные солнечные февральские дни. Утром, как всегда, я вышел побродить вокруг усадьбы и понаблюдать. В природе творилось нечто необычайное, казалось, что она праздновала какой-то небывалый праздник — праздник лазоревого неба, жемчужных берез, коралловых веток и сапфировых теней на сиреневом снегу. Я стоял около дивного экземпляра березы, редкостного по ритмическому строению ветвей. Заглядевшись на нее, я уронил палку и нагнулся, чтобы ее поднять. Когда я взглянул на верхушку березы снизу, с поверхности снега, я обомлел от открывшегося передо мной зрелища фантастической красоты: какие-то перезвоны и перекликания всех цветов радуги, объединенных голубой эмалью неба. "Если бы хоть десятую долю этой красоты передать, то и то это будет бесподобно", — подумал я.

Я тотчас же побежал за небольшим холстом и в один сеанс набросал с натуры эскиз будущей картины. На следующий день я взял другой холст и в течение трех дней написал этюд с того же места. После этого я прорыл в глубоком снегу свыше метра толщиной траншею, в которой и поместился с мольбертом и большим холстом для того, чтобы получить впечатление низкого горизонта и небесного зенита со всей градацией голубых — от светло-зеленого внизу до ультрамаринового наверху. Холст я заранее в мастерской подготовил под лессировку неба, покрыв его по меловой, впитывающей масло поверхности густым слоем плотных свинцовых белил различных тональностей.

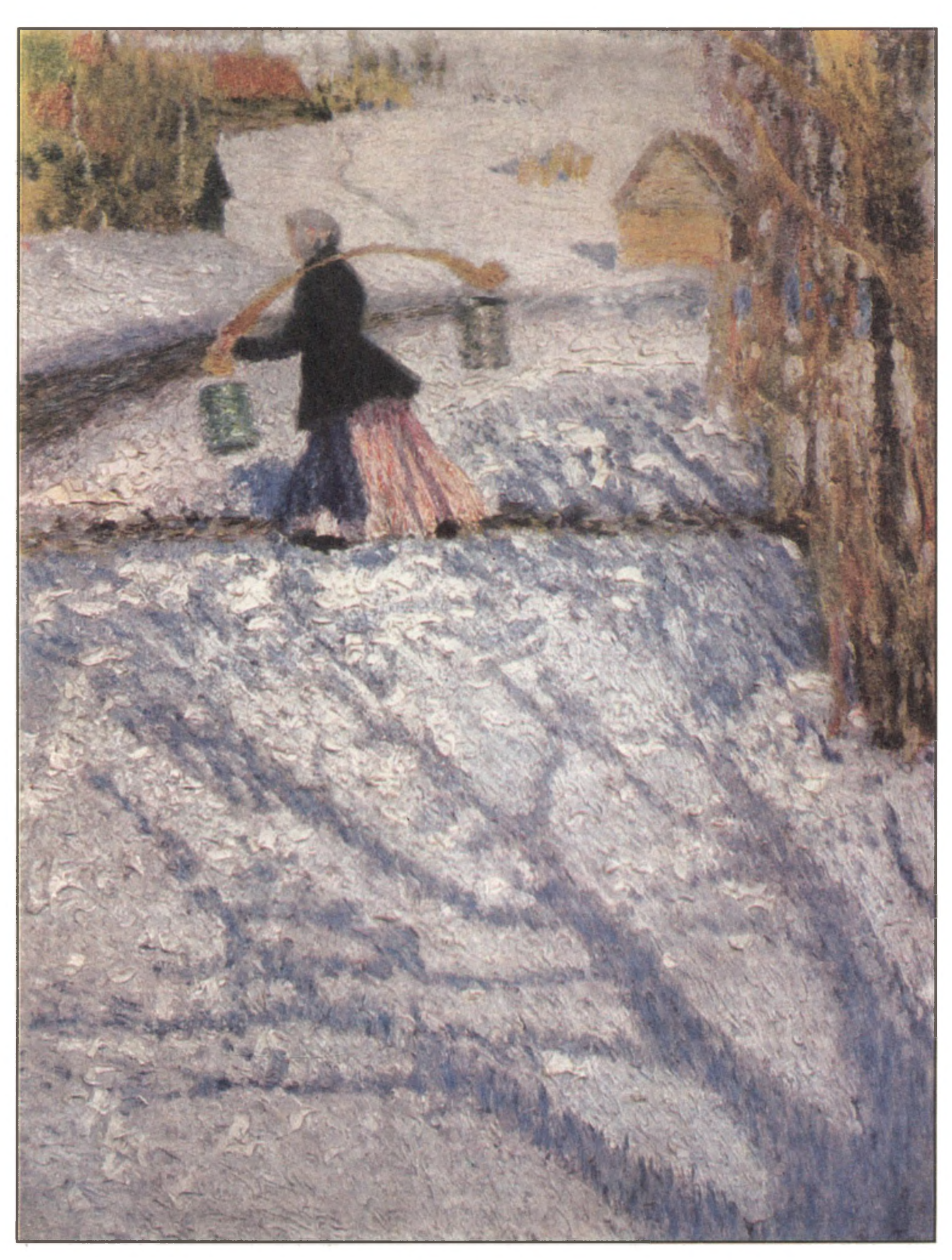
Февраль стоял изумительный. Ночью подмораживало, и снег не сдавал. Солнце светило ежедневно, и мне посчастливилось писать подряд без перерыва и перемены погоды около двух с лишним недель, пока я не кончил картину целиком на натуре. Писал я с зонтиком, окрашенным в голубой цвет, и холст поставил не только без обычного наклона вперед, лицом к земле, но повернув его лицевой стороной к синеве неба, отчего на него не падали рефлексы от горячего под солнцем снега и он оставался в холодной тени, вынуждая меня утраивать силу цвета для передачи полноты впечатления.

Я чувствовал, что удалось создать самое значительное произведение из всех до сих пор мною написанных, наиболее свое, не заимствованное, новое по концепции и по выполнению.

С этого времени в течение всего февраля, марта и половины апреля я переживал настоящий живописный запой, с утра до вечера, пока еще светло, работая на натуре. Меня очень заняла тема весеннего, мартовского снега, осевшего, изборожденного лошадиными и людскими следами, изъеденного солнцем. В солнечный день в ажурной тени от дерева на снегу я видел целые оркестровые симфонии красок и форм, которые меня давно уже манили. В ближайшей к Дугину деревне Чурилкове, прозванной нами с Переплетчиковым Чурилкендорф, я нашел такой именно, нужный мне уголок. Пристроившись в тени дерева и имея перед собой перспективу дороги, которую развезло, и холмистой дали с новым срубом, я с увлечением начал писать. Закрыв почти весь холст, я вдруг увидел крестьянскую девушку в синей кофте и розовой юбке, шедшую через дорогу с коромыслом и ведрами. Я вскрикнул от восхищения и, попросив ее остановиться на десять минут, вписал ее в пейзаж. Я давно хотел написать фигуру бабы с ведрами, перебегающую дорогу, находя этот мотив одним из наиболее типичных для русской деревни и чаще всего бросающимся в глаза проезжему. Весь этюд был сделан в один сеанс. На следующий день я только местами кое-что тронул, также по натуре, повысив силу и улучшив отношения. Я писал с таким увлечением и азартом, что швырял краски на холст, как в исступлении, не слишком раздумывая и взвешивая, стараясь только передать ослепительное впечатление этой жизнерадостной мажорной фанфары. Девица, оказавшаяся Лампейкой, честно стояла десять минут, отсчитанных моим "Лепореллой"-Мишуткой, и убежала.

При писании нам не очень мешали: чурилковцы до того уже были приучены к этому множеством художников, работавших здесь, что они смотрели на писание, как на дело самое обыкновенное, естественное и даже малоинтересное. Переплетчиков снял меня во время работы вместе с Мишкой и Лампейкой поодаль. Через *К. К. Первухина* эта фотография попала как-то в Италию, и известный итальянский историк искусства Витторио Пика воспроизвел ее в посвященной мне монографии в 1909 году.

"Мартовский снег" понравился, помнится, художникам больше всех других моих тогдашних вещей, но особенно пришелся по вкусу в Германии, где репродукцию с этой картины я видел во многих окнах художественных магазинов, спустя четверть века после того, — уже в 1929 году. Мне тогда казалось, что "Февральская лазурь" значительнее и цельнее этой вещи, а главное, она была не этюдом, а картиной, то есть не случайным явлением, не эпизодом, а суммой длительных и неповерхностных наблюдений, и в известном смысле их синтезом.



И. Э. Грабарь. Мартовский снег.
1904. ГТГ

Проезжая от станции в Дугино рекою, я часто восхищался зрелищем снежных сугробов на высоком правом берегу Пахры, освещенных последними косыми лучами солнца, собираясь во что бы то ни стало написать и этот мотив. А он действительно стоил того: на горе вытянулась в линию бедная деревенька Комкино, сплошь состоявшая из старых изб. На реке снег сильно таял, образовав местами полыньи, а весь берег, изрытый каменоломней, был еще покрыт сугробами, игравшими то ослепительными лучами заходящего солнца, то голубыми тенями, при изумрудных полыньях внизу. Была половина марта, и по реке не только уже не ездили, но ее не решались переходить. Мой Мишка был сорвиголовой, и мне не стоило труда убедить его рискнуть поехать со мной в легких дровнях без подрезов, за что нам обоим изрядно влетело от осторожного и благоразумного хозяина. Я в один сеанс написал вещь, известную под названием "Снежные сугробы", которая, кажется, удалась и была на многих европейских выставках вместе с "Мартовским снегом".

Каждая из этих трех картин отличалась от предыдущей большей степенью цветового разложения: дивизионизм, довольно определенно выявившийся в "Февральской лазури", усилился в "Мартовском снеге" и особенно решительно сказался в "Сугробах". Все эти три вещи были ярко импрессионистическими по замыслу и фактуре. "Белая зима" стояла еще всецело на художественной платформе "Сентябрьского снега", но "Февральская лазурь" открывала новый путь, в тогдашнем русском искусстве еще неизведанный.

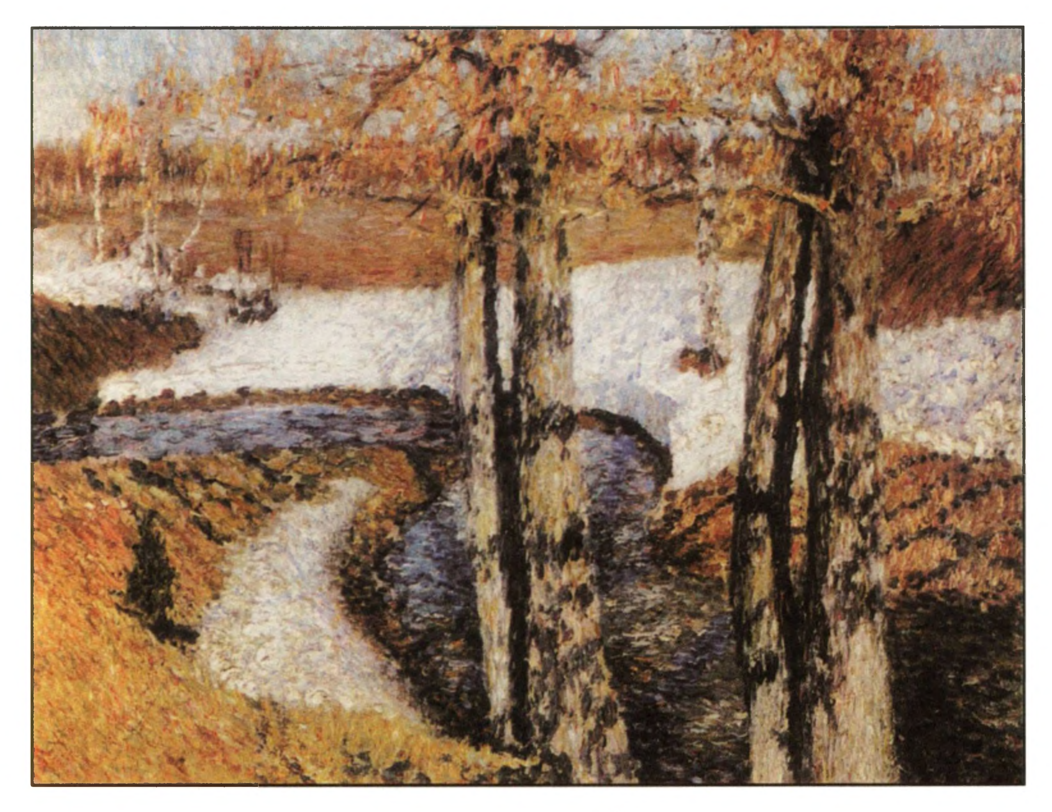
Импрессионистический подход к натуре и дивизионизм были сразу подхвачены Переплетчиковым, а вслед за тем и Мещериным, но в широких кругах московских художников, даже тех, которые очень одобряли мои вещи, он не встретил большого сочувствия и мало отразился на общей продукции того времени. Примкнул к импрессионистическому течению только *М. В. Эберман,* живший и работавший в 1904 году в Дугине, и кое-кто из художников, выставлявшихся на "Московском товариществе".

Переплетчиков ударился скорее в пуантилизм, чем в импрессионизм, работая точками, чрезвычайно пестрившими его масляные, темперные и акварельные пейзажи, в которых он преследовал не общую цветовую гамму, а только яркость красок, не собранных воедино.

Мусатов, совершенно независимо, хотя и одновременно, писал, сидя в Саратове, этюды на солнце в чисто импрессионистической манере, но выставить их ему пришлось значительно позднее.

Когда в конце марта снег почти всюду сошел, в Дугине начинали искать его остатки в оврагах — обычай, ведущий свое начало еще от последних снегов К. Коровина и Левитана 1880-х годов и укоренившийся с тех пор в Москве. Я также отправился на поиски и нашел очаровательный овраг, поросший дубками, с сохранившейся на них с осени высохшей желто-розовой листвой. В овраге уцелели еще остатки снежных сугробов, и на дне его, среди снега, журчал ручей. Листья дуба составляли вместе с голубым небом и глубокой синевой ручья дивную цветовую гармонию, очень меня увлекшую, и я в один сеанс кончил этюд, названный мною "Вешний поток". Он так нравился Мещерину, что тот непременно хотел его купить, почему я тогда же подарил его ему.

Еще раньше, в январе, выдалось несколько дней инея, и я успел сделать ряд набросков, пытаясь уразуметь секрет этой сказочной красоты. Они были



И. Э. Грабарь. Вешний поток.
1904. ГРМ

только первыми пробами изучения этого явления природы, столь поразившего меня еще в Титове.

Кроме ряда более мелких этюдов, из которых один, взятый от калитки дугинского дома, в солнечный день, со снежными колеями от саней и тенью от дома, находится сейчас в Швеции, я написал еще серию натюрмортов, куда-то бесследно исчезнувших, и большой этюд "В оранжерее", изображавший крестьянскую девушку, освещенную солнцем, среди оранжерейных растений. Вся вещь была выдержана в красной гамме. Она также пропала.

Первые натюрморты в Дугине писались мною только как упражнения, как гаммы на фортепиано, чтобы размять руку и "набить" глаз. Первой более удачной вещью была банка с вареньем и яблоко в шелковистой цветной бумаге, в какую в то время заворачивали фрукты. Но настоящий серьезный натюрморт я написал только в апреле, когда снег стаял и пейзаж стал малопривлекательным.

В Дугине круглый год были цветы — либо полевые, либо свои, оранжерейные, либо привезенные из Москвы от Ноева. Не помню большого длинного стола в столовой без каких-нибудь цветов в вазах. Цветы стояли, кроме того, на

И. Э. Грабарь. Банка с вареньем и яблоки.
1904. Закарпатская картинная галерея. Ужгород

окнах, на других столах и обычно на рояле. Однажды принесли прямоугольную уступчатую корзинку, полную незабудок. У калитки вечно толпились деревенские ребята с пучками полевых цветов, которые всегда без остатка покупались. Кроме незабудок купили в этот раз каких-то белых и желтых цветов; их вставили в вазочку, и они очутились на рояле вместе с незабудками. Меня так восхитил вид этих цветов и особенно их отражение в черной крышке рояля, что я решил писать их, прибавив к ним два яблока и апельсин, все три в цветных помятых легких бумажках и в пучке зеленых стружек из фруктового ящика. Все это приходилось на фоне двух окон, отражавшихся в рояле, из которых на одном стояли горшки с сиреневыми кампанулами. Было так красиво, что, если бы удалось дать хотя только намек на эту красоту, живописный интерес вещи был бы обеспечен. Я писал с огромным увлечением и со всей свободой кисти, на которую был способен, писал дня четыре, помнится, часов по пять ежедневно. Этой вещью я был удовлетворен. Мещерин опять непременно хотел ее купить, на что я не соглашался, прося его принять картину от меня

в знак дружбы и признательности. И в самом деле, я чувствовал себя в Дугине как дома, даже много лучше, чем дома, имея все к своим услугам. В конце концов я уломал его, и он принял и эту вещь от меня. Кроме нее я подарил ему еще второй этюд с натуры "Февральской лазури", который он также хотел покупать у меня. Первый этюд я подарил С. П. Крачковскому. Мой натюрморт носил на выставке название "Цветы и фрукты на рояле". Он всем нравился, особенно Серову и Остроухову, тут же на вернисаже объявившими мне, что Совет Третьяковской галереи приобретает эту вещь. Я подвел их обоих к картине и показал надпись внизу: "Игорь Грабарь, май 1904 г. Н. В. Мещерину на добрую память".

— Как же я могу продавать дареную вещь?

— Ну, это самый обычный в практике Галереи случай: Николай Васильевич, конечно, уступит для Галереи, а вы получите деньги.

Мне кровь ударила в голову, и я твердо решил ни за что не идти на эту комбинацию, казавшуюся мне недостойной: раз подарил, значит, кончено, а то какой же это подарок, да еще человеку, к которому несказанно привязался, которого ценил и которому был стольким обязан. Выставка была в начале 1905 года в Москве, и я уже свыше года жил у него в имении, пользуясь всеми тамошними благами и работая в его прекрасной мастерской, как в своей собственной. Она, действительно, была больше моей, чем его.

Тотчас же после разговора с Серовым и Остроуховым он подошел ко мне и, отведя меня в сторону от публики, стал убеждать принять предложение Третьяковки: как ему ни жаль расставаться с вещью, которую он уже около года считал своей и полюбил, но ведь мне же должно быть интереснее видеть ее в Галерее, и вдобавок получить значительную сумму денег.

Я категорически отказался, сказав, что мне приятнее видеть ее у друга, раньше всех ее оценившего. Так она и не была приобретена.

Наработавшись вдоволь за четыре месяца, я решил ехать в Париж. Выставка "Союза" должна была состояться только в начале 1905 года, и до нее оставалось три четверти года. Денег у меня было вдоволь, так много, как никогда еще, и я уехал. Дягилев просил меня прислать несколько статей, а главное, фотографий с парижских художественных новинок для помещения в журнале "Мир искусства", который после ликвидации выставки отнюдь не прекращался.

В Париже я видел "Салон независимых" и оба больших салона. Все они показались мне довольно скучными и чахлыми, только у независимых было десятка два вещей, производивших впечатление оазисов в пустыне. Но лучшее, что удалось здесь в эту поездку увидеть, была замечательная выставка серии "Темзы", *Клода Моне,* у Дюран-Рюэля.

Мне повезло. Я давно мечтал увидеть целую серию картин Моне на новую тему, никогда не видав ни одной полной серии, а только отдельные разрозненные звенья. И вот в мае 1904 года я попадаю на блестящую сюиту, одну из самых сверкающих в творческом венке Моне, — лондонскую.

Моне несколько лет безвыездно просидел в Лондоне, написав три десятка картин, дающих облик Лондона во все часы дня, в разные времена года, в различную погоду. Особенно изумительны были его "Темзы" в туманный день, когда солнце еле прорезает тяжелую пелену насыщенного угольной пылью тумана, давая тысячи причудливых цветных сочетаний. Я был покорен

этим титаном живописи, остающимся для меня и сейчас непревзойденным и принадлежащим к числу величайших гениев всех времен, наряду с Гюставом Курбе, Эдуардом Мане и Огюстом Ренуаром.

Но и кроме Моне я увидел кое-что не совсем обычное для того времени, увидел у того самого Воллара, у которого за 10 лет до того меня так поразили вещи Сезанна, Ван Гога и Гогена. У него была уже другая лавка, много обширнее и лучше прежней. В ней я заметил очень меня пленивший большой холст, изображавший обеденный стол с фигурой горничной, поправляющей букет цветов на столе. Вещь была сильно написана, хотя и несколько черновата. В ней был прекрасный общий гармоничный цветовой тон.

Я просил Воллара дать сфотографировать эту вещь или достать с нее фотографию, если она имеется, которая нужна мне для помещения в лучшем модернистском журнале "Мир искусства". Журнал, оказывается, был ему знаком, и он назвал мне имя автора картины, прибавив, что он будет счастлив познакомиться с человеком, который хочет воспроизвести ее, в Париже никому не нужную и не интересную. Имя его было *Анри Матисс,* никому в Париже не ведомое, кроме тесного круга друзей.

На следующий день в условленный час Матисс пришел, сказав, что ему, действительно, хотелось видеть человека, решающегося воспроизвести его картину: его вещей никто не воспроизводил.

У Воллара висело еще несколько небольших вещей никому не известного тогда Пикассо, раннего, "голубого", периода, одна из которых была впоследствии куплена С. И. Щукиным. Я просил сфотографировать две вещи Пикассо.

Набравшись выставочных впечатлений, я не хотел засиживаться в Париже: очень тянуло самого к живописи на воздухе. Я вернулся в Дугино — о Титове забыл и думать, — написал в "Мир искусства" условленные статьи, прибавив к ним фотографии, и принялся за живопись.

Стояло дивное лето. Для утреннего чая стол с самоваром накрывался в примыкавшей к дому аллее из молодых лип. На ближнем конце длинного, накрытого скатертью стола стоял пузатый медный самовар в окружении стаканов, чашек, вазочек с вареньем и всякой снедью. Посередине стола всегда ставился сезонный букет. Сейчас, в конце мая, стояла ваза с васильками. Весь стол был залит солнечными зайчиками, игравшими на самоваре, посуде, скатерти, цветах и песочной дорожке аллеи. Это было так чудесно, что я взял большой холст и начал писать "Утренний чай" — картину, находящуюся сейчас в Национальной галерее в Риме и бывшую на всех больших международных выставках Европы.

Писал я эту вещь с особенной любовью и долго, сеансов десять. Окончив, я понял, что пока это лучшее из всего мною написанного. Ее оценили, однако, только за границей: ни Третьяковская галерея, ни Русский музей не заикались о ее покупке, и она ушла за границу. Только значительно позднее, за год до смерти, Серов, вернувшись из Италии, сказал мне:

— Видел в Риме ваш самовар. Он там на почетном месте, в Национальной галерее. Черт знает как мы его с Остроуховым прозевали.

В "Утренний чай" я как будто вложил всю энергию этого лета, не оставив ее для других замыслов. Все остальное, что я писал, было среднего качества, а кое-что и прямо плохо. Лучше других удался односеансный этюд "Вечерний чай" — тот же стол в аллее, тот же самовар, но за столом сидит вся семья

И. Э. Грабарь. Цветы и фрукты на рояле.
1904. ГРМ

Мещериных. Этюд писал на некотором расстоянии, в очень широкой, размашистой манере, как эскиз к картине, которую я задумал, но как-то не осуществил. Много играл в теннис, еще больше писал пером и сравнительно меньше писал красками. Этюд этот купил Остроухов, после смерти которого он попал в Иваново-Вознесенский музей.

Только в августе я освободился от очередных литературных работ и приступил к теме, которая вновь меня втянула с головой и увлекла более, чем все предыдущие.

В Дугине перед домом стояла славная березовая рощица, в конце которой, на выходе в поле, был так называемый "кружок" — группа в несколько особенно живописных берез, красиво изогнутых и ритмично расположенных. На кружке стояла скамья, на которой вечно сидели, любуясь открывающимся отсюда видом на необъятное пространство — извилину реки, старинную усадьбу Бенкендорфов, окрестные деревни, древнюю Колычевскую церковь и Лукинский монастырь. Я подошел как-то к кружку в тот момент, когда

И. Э. Грабарь. Под березами. Неоконченный портрет детей Мещериных.
1904. ГТГ

на скамье сидела француженка-гувернантка в белом платье, рядом с нею, на скамейке же, стояла 11-летняя дочь М. В. Мещерина, черноволосая Маня, а между березами стояла, держась за них рукою, старшая дочь, 12-летняя рыжая Валя. Был солнечный день, все фигуры и березы были в тени, но на них играли жемчужные пятна солнечных лучей, пробивавшихся сквозь листву. Фигуры приходились на голубом небе, затянутом такого же жемчужного цвета легкими облаками. Это была дивная композиция, найденная без сочинения: инвенция дана была самой натурой, притом столь мудро, что не хотелось делать никаких корректур. Надо было только писать, сидя прямо на земле, чтобы получить максимум неба и как можно более низкий горизонт.

Написав в два сеанса этюд с собачкой-лайкой на песке на первом плане, я приступил к большой картине, в которой фигуры и березы должны были быть почти в натуру. Чтобы опустить горизонт, пришлось вырыть глубокую траншею, в которой я мог бы, стоя по шею, свободно поставить мольберт с холстом и где бы еще оставалось место для отхода от холста.

Наконец все было готово. Вместо француженки я посадил младшего брата девочек, мальчика лет десяти, в белой рубашке, как и у девочек, в синих штанах и черных чулках. Композиционно это выходило еще лучше. Погода благоприятствовала, и я писал не торопясь, закрыв в течение нескольких дней весь огромный холст. Но тут мне не повезло: начались дожди, дотянувшиеся до середины сентября, когда листья березы побурели, потеряли всю свою зеленую сочность, а поля пожелтели. Пришлось откладывать писание до будущего года. Приехавший в это время в Дугино ко мне Щербатов, увидев траншею и меня в ней, неплохо сострил: "De profundis Игоря Грабаря". "De profundis" Пшибышевского было тогда самым модным чтением в Москве.

На следующий год писать опять не удалось, так как надо было ехать в Париж, а еще через год девочки Мещерины стали барышнями, а не подростками, и вся композиция теряла свой смысл. Так картина и осталась в виде огромного эскиза.

В конце сентября выдалась красавица золотая осень. Мне удалось написать один удачный большой солнечный этюд березовой рощи, одетой в золото, купленный П. П. Рябушинским.

В октябре писал "Хмурый октябрь" — третий вид усадьбы Бенкендорфов с мрачным небом и водной рябью на реке.

Конечно, я застрял и на вторую зиму, на второй, третий, четвертый и на тринадцатый год, превратившись в одного из старейших дугинских аборигенов. Эти тринадцать лет были самыми кипучими как в моей художественной деятельности, так и в деятельности литературной, архитектурно-строительной и в значительной степени в музейной. Рассказ о них придется вести раздельно по каждой отрасли.

Вся осень ушла у меня на новую затею — большую картину на старую тему, не дававшую мне покоя. Пока я мог, пользуясь погодой, писать с натуры, эта тема не воскресала предо мной вновь, но как только я перешел в мастерскую, так она потребовала меня к ответу и я отдался ей, забыв на время все остальное. Эта тема — "Толстые женщины", — те самые отвратительные монстры-банкирши, которых я видел в Париже и которые испарились из памяти, только заслоненные красотой природы.

Я стер темперные краски на казеиновой основе и приступил к своему холсту. Взял вариант не в черной гамме, а в цветистой. Пришлось уже в течение дождливого месяца, с половины августа до половины сентября, ездить в Москву в поисках моделей. Всюду искал толстых женщин, став одно время притчей во языцех. Наконец нашел то, что было мне нужно, в лице одной помещицы, сосватанной мне Трояновскими, и двух директрис институтов "благородных девиц". Все три были настоящими мастодонтами, такой невероятной толщины, что в полураздетом виде, в каком они мне позировали, их формы рук, шеи, груди, живота казались прямо нечеловекоподобными. Когда картина была окончена, я вздохнул свободно. Она меня измучила, почти искалечила на время своим страшным ядом. Я ее ненавидел, она была мне противна, но я должен был писать, писать и писать, чтобы отделаться от давившего меня кошмара. Я ее никогда не любил, не люблю и сейчас: так же она отвратительна, как и тогда, в конце декабря 1904 года, когда я с облегченным сердцем ее подписал.

На Рождество 1904 года открылась вторая выставка "Союза", где были собраны все лучшие картины, написанные мною за год в Дугине. Успех был полный, но я к нему был готов. Я не поставил только "Толстых женщин" и вещи послабее. Я лихо расторговался: все хотели иметь "Грабаря".

С половины января я опять в Дугине и снова за лихорадочной работой. Пишу главным образом на всякие лады иней: в серый день, в солнце, утром, вечером. Задумываю большую сюиту "День инея", для которой пишу без конца маленькие быстрые цветные наброски, минут по пять — десять, больше нельзя: стынет на морозе краска. Из этих набросков и пометок комбинирую в мастерской большую композицию, очень сложную со стороны технической, построенную на всяких трюках, без которых трудно было бы передать эффект, одновременно графический и живописный, наблюдаемый в некоторые инейные дни и при некоторых видах инея, ибо последние весьма разнообразны и разнородны.

В результате этих исканий явилась картина, приобретенная Московским литературно-художественным кружком и после революции переданная Ярославскому музею. Я ни в малой степени не был ею удовлетворен, считая ее прямой неудачей, явившейся следствием перевеса рассудочного момента над интуитивным. В свою очередь, это пришло от парижских новинок, любования импрессионизмом и зачинавшегося еще только неоимпрессионизма. Мой мазок потерял какую-то долю эластичности, утратил свободу, оказался в плену у догмы. Отсюда сухость, механичность, преобладание расчета над чувством. Это наиболее импрессионистическая полоса моей живописи. Но публика ничего этого не замечала и была от картины в восторге.

Некоторым исключением явился "Балкон" — вид из окна дугинского дома на занесенный снегом балкон, за которым виднеются деревья в инее. Розоватые солнечные лучи скользят по снежной поверхности. Вся картина, написанная темперой, выдержана в прозрачной светлой гамме и по выполнению значительно отличается от других моих тогдашних вещей. Мне казалась она неплохой, что я приписывал темпере, дававшей простор для обобщения. Николаю Васильевичу она очень понравилась, и он опять начал приставать с тем же щекотливым для меня предложением, и снова я убедил его принять вещь от меня в дар.

И. Э. Грабарь. Толстые женщины. Гротеск.
1904. Частное собрание. Москва

В апреле я написал этюд комнаты в деревянном доме, с игрой солнечных рефлексов на желто-розовых сосновых стенах, и занавеской, шевелящейся от весеннего ветра. Ее купил на выставке И. А. Морозов, из собрания которого она перешла в Пермский музей. Это ярко выраженная импрессионистическая живопись.

Еще чистокровнее импрессионизм проявился в натюрморте, написанном мною в мае 1905 года, на том же рояле, на котором я писал за год перед тем "Цветы и фрукты".

Снова я увидал на рояле корзину, на этот раз круглую, плотно наполненную незабудками, походившими на какую-то плюшевую, дивного бирюзового цвета материю. Рядом стоял в белом кувшине букет белой и лиловой сирени. Я бросил подле на рояль еще ветку сирени и принялся писать "Сирень и незабудки", известную картину Русского музея. Она имела исключительный успех у художников и публики; в музее ее вечно копировали, почему редко можно было подойти к ней вплотную.

И. Э. Грабарь. За самоваром.
1905. ГТГ

Когда я ее окончил, приезжавшие в Дугино художники ее очень хвалили, по всей видимости, искренно и от души, мне же она показалась скучной и суховатой по выполнению, а главное, слишком механической в своем дивизионизме, лишенной того живописного нерва, который один вносит в художественное произведение подлинно животворящее начало. Правда, я отдавал себе отчет в том, что нельзя передать целую копну таких миниатюрных цветов, как незабудка, в которых переливаются голубые, синие, сиреневые, розовые, зеле-

ные и желтые краски, одним обобщающим тоном; сама фактура цветка диктовала фактуру живописи, но все же в результате получилась иллюзорность не чисто живописного порядка, а порядка фотографического, мне всегда ненавистного.

Я кончал еще кое-какие мелочи в картине, когда в Дугино приехали Серов и Остроухов. Я не знал, что их сюда привлекло; они еще ни разу здесь не бывали. Мы с Мещериным повели их в мастерскую смотреть наши вещи. Я показал картину "Сирень и незабудки", очень понравившуюся обоим. Мне пришлось доказывать, чем она нехороша. Серов, нахмурившись, брякнул, обращаясь к Остроухову:

— Кокетничает.

Они не поверили моей искренности.

— А где у вас береза? — спросил Остроухов. Он имел в виду "Февральскую лазурь", тогда еще не имевшую этого названия. На выставке я ее назвал, в противовес "Белой зиме" — березе с грачиными гнездами, — "Голубой зимой", установив окончательное название только позднее.

Я вытащил картину из угла мастерской на свет. Они долго сидели молча, потом встали, чтобы посмотреть живопись вблизи.

— Небо лессировано? — спросил Серов.

— Все на лессировке построено.

Потом я узнал, что Серов уже на выставке всячески убеждал Остроухова, бывшего попечителем Галереи и председателем ее художественного совета, купить картину для Галереи, но тот упорно отказывался, говоря, что в России индийского неба не бывает и что эта вещь из русской живописи выпадает. Это была полушутливая-полусерьезная отговорка, ставшая мне известной благодаря нашему общему приятелю И. И. Трояновскому. Как бы то ни было, картина осталась у меня в мастерской вместе с "Утренним чаем", тогда как все остальные вещи были распроданы. Я не имел ничего против, считая, что две наиболее удачные и бесспорные вещи остались у меня на руках до лучших времен, но было все же досадно, что их-то и не поняли.

Из мастерской спустились к завтраку, и подвыпивший Остроухов, наклонясь к моему уху, спросил заплетающимся языком:

— Береза свободна?

— Свободна.

— Ну, так покупаем. По рукам. О цене после.

На другой день картина была уже в Третьяковской галерее, где очень выиграла в зале с верхним светом. Несколько времени спустя, будучи недоволен названием "Голубая зима", я просил назвать ее в каталоге "Февральская лазурь".

Когда картина "Сирень и незабудки" была выставлена год спустя после "Цветов и фруктов на рояле", большинству художников она нравилась больше, чем эта последняя, в том числе и Остроухову, который убедил директора Русского музея графа Д. И. Толстого купить ее для музея. Все остальные мои картины на выставке были тогда раскуплены, и она оставалась одна свободной. Меня не было в Петербурге, и секретарь выставки продал картину и даже успел получить деньги. Я света невзвидел, когда узнал об этом. Мне ни за что не хотелось, чтобы она висела в музее, вечным бельмом на глазу для меня. Однако сделать уже ничего нельзя было: картина была собственностью музея,

то есть государственным достоянием. Как я ни убеждал Толстого дать мне возможность обменять эту вещь на другую, лучшую, — все было бесполезно, ибо все разбивалось о формальности. Только во время революции удалось добиться такого обмена, выгодного для двух музеев и устраивавшего меня.

После смерти Мещерина в 1916 году все собрание его картин перешло к его жене. Я тогда же взял с нее слово, что она никогда, ни при каких обстоятельствах, без моего ведома не продаст моих картин. До революции в этом у нее и не было надобности, но с революцией она явилась, и я снова неоднократно просил помнить мою просьбу. У Николая Васильевича было шесть—восемь моих вещей. Все они постепенно были ею проданы, без уведомления меня, хотя я готов был дать цену, более высокую, чем кто-либо другой. "Цветы и фрукты" были куплены Ярославским государственным музеем. И вот, наконец, значительно лучшая картина, чем "Сирень и незабудки", попадает в общегосударственный музейный фонд. Я тотчас же возбудил вопрос об обмене картинами между Русским музеем и Ярославлем; первый получал заведомо лучшую картину того же автора, второй получал картину "знаменитую", очень популярную, изданную в цветной открытке. Дело было сделано: "Сирень и незабудки" сейчас в Ярославле, вместе с "Инеем", "Цветы и фрукты на рояле" — в Русском музее.

"Цветы и фрукты" открыли собою серию натюрмортов — картин того особого сложного типа, который вскоре стал нарицательным для художника Грабаря. Вторым звеном в этой серии был "Утренний чай" — вещь еще более значительная во всех отношениях, чем первая, но вот третья автора решительно не удовлетворяла, и он дал себе слово написать еще не один натюрморт, чтобы выправить кривую этой натюрмортной эволюции.

А пока что я еще продолжал линию дивизионизма, написав "Карусель", скомбинированную мною по наброскам с натуры. Я подарил ее Мещерину, которому она понравилась. Я же был ею недоволен, не ценя ее ни тогда, ни потом.

Осенью вернулся к мотиву озими — "зеленей", а в октябре и ноябре опять взялся за натюрморты. Первый я принялся писать в тот момент, когда дневной свет начинает гаснуть, но сумерки еще не наступили. В эти недолгие минуты огонь еще не светит, а кажется только цветом. Я взял кусок стола, накрытого скатертью, с самоваром серебряного тона, несколькими вазами с вареньем, стаканом и кружкой; огонек в нижней части самовара еще не горел, но уже давал о себе знать красноватым цветом. Я посадил за столом, с чашкой в руке, старшую племянницу Николая Васильевича, Валю. Меня занимала главным образом игра хрусталя в вечереющий час, когда всюду играют голубоватые рефлексы.

Но эта полунатюрмортная вещь была только подготовительной к следующей за ней. Весь ноябрь я писал тот же стол, накрытый для обеда, со всеми тарелками, приборами и хрусталем. Посредине стола — ваза с пышными лимонно-желтыми хризантемами, выбранными для меня И. И. Трояновским у Ноева. Я давно уже подбирался к хризантемам, и хорошие экземпляры этого цветка ускорили появление картины. "Хризантемы" удались лучше всех других сложных натюрмортов; кое в чем они, пожалуй, лучше римского "Утреннего чая".

Приехавший в Дугино В. О. Гиршман купил картину у меня "на корню", уплатив самую большую сумму, какую мне до того времени доводилось

И. Э. Грабарь. Хризантемы.
1905. ГТГ

получать. Позднее Мещерин сознался мне, что ему ужасно хотелось ее иметь, но он ни словом не заикнулся, боясь, что я опять вздумаю ее дарить. На выставке Серов и Остроухов всячески убеждали Гиршмана уступить "Хризантемы" Третьяковской галерее, на что он не согласился, ища подкрепления у меня. Я поддержал его. Сейчас картина все же попала в Галерею.

В декабре настала распутица, после которой сразу хватил мороз. Образовалась чудовищная гололедица. Поднимаясь к вечеру из деревни в гору,

по направлению к западу, я был поражен необычайным эффектом малиновых облаков по зеленому закатному небу. Вся эта малиново-зеленая гамма опрокинулась в обледенелой дороге, разлившись по ее изломанной многогранной поверхности сложнейшей красочной симфонией. В это мгновение мимо меня прошла высокая старуха в тулупе, с ведрами на коромысле. Ее силуэт так дивно пришелся на всей этой цветовой гамме, что я попросил ее остановиться и пристроился писать на неиспользованном большом холсте, с которым возвращался домой. Удалось в полчаса с небольшим, пока не стемнело, закрыть весь холст, выразив довольно близко взволновавшую меня тему. Я был в каком-то трансе. Сидя один в деревне, где никого, кроме меня, не было, я не знал, что творится в Москве. А в Москве был декабрь 1905 года и восстание на Пресне. Когда я писал, со стороны угасающей зари, то есть из Москвы, все время доносились глухие раскаты канонады, которой я не мог объяснить. Но было смутное предчувствие совершающихся больших событий.

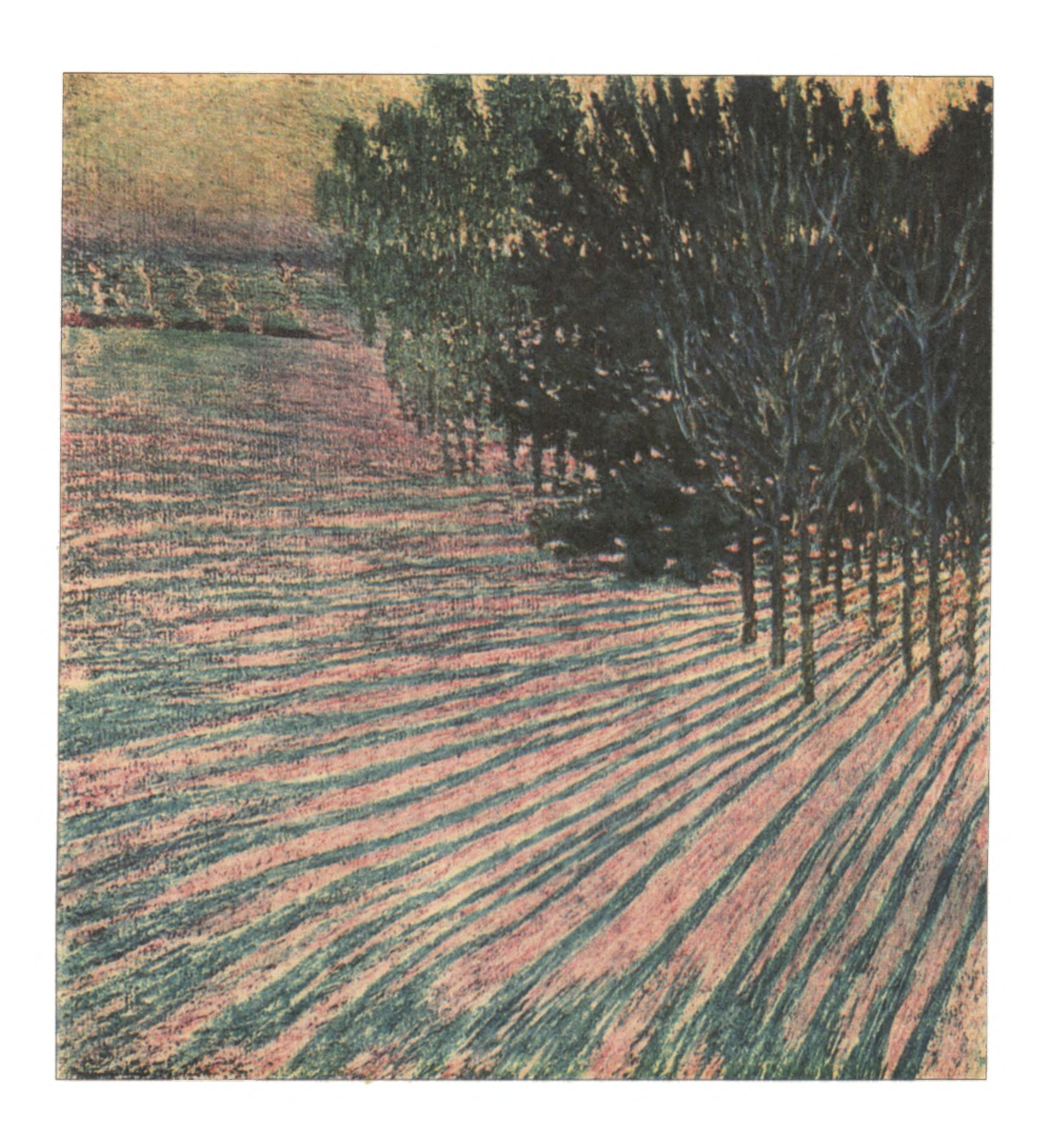
В ближайшие дни я сделал с той же старухи ряд рисунков в мастерской, внеся в этюд необходимые поправки и пытаясь восстановить в памяти свое тогдашнее впечатление. Картина была на Всемирной выставке в Риме в 1909 году и была приобретена Казанским музеем уже во время революции. Тогда же я сделал пастель на ту же тему, которая мне больше удалась. Она сейчас в Нью-Йоркском музее.

Январь 1906 года прошел под знаком инея. Тогда я написал "Морозное утро", с красными лучами, прямо из окна своей дугинской комнаты. Этот мотив занимал меня давно, но его долго не удавалось поймать. Березовая рощица возле дома, с несколькими соснами, вкрапленными в них, заслоняла мое окно от восходящего солнца; лучи его покрывали огненно-розовыми брызгами всю площадь снега под деревьями, которые отбрасывали бирюзовые, расходящиеся радиально на зрителя тени. Все это давало впечатление какого-то геометрического узора. Вдали виднелись чурилковские избы с валившим из труб, прямо вверх, дымом — знак сильного мороза и безветрия. Картина была написана маслом и темперой. Я не был ею удовлетворен.

К этому времени относится мое постоянное участие в журнале "Весы", где я начал помещать свои выставочные обзоры. В издательстве "Скорпион", основателем и руководителем которого был *С. А. Поляков,* ежедневно, как в "Мире искусства", собирались часам к пяти сотрудники. Чаще других бывали: *В. Я. Брюсов* и *Ю. К. Балтрушайтис,* из художников — *С. Ю. Судейкин* и *Н. П. Феофилактов.*

Своими статьями, боевыми и достаточно задорными, я нажил себе среди московских художников немало врагов и недоброжелателей. Не всегда и не во всем я бывал, быть может, прав, но писал всегда искренно, с полным убеждением в своей правоте, независимо от того, писал ли про друзей или недругов.

Живописи все более и более начинала мешать литература. Издатель *Иосиф Николаевич Кнебель* предложил мне редактировать его издание "Современные художники в красках". Я должен был выбирать из большого запаса аналогичной немецкой серии — "Meister der Farbe", выпускавшейся лейпцигской фирмой Зееманна, те трехцветки, которые считал интересными и желательными для русского издания. В каждом выпуске должен был быть дан, кроме того, один снимок с русского художника, выбор которого предоставлялся также мне. В 1904 году на Дюссельдорфскую выставку были приглашены



И. Э. Грабарь. Морозное утро. Розовые лучи.
1906. Частное собрание. Москва

некоторые русские художники, в числе их Малявин, Борисов-Мусатов, Сомов, Серов, Юон и я. Зееманн выбрал на выставке то, что ему казалось необходимым воспроизвести для Европы. Он взял у Малявина "Бабу", у Мусатова "Водоем", у Юона "Катанье у Троицы" и у меня "Мартовский снег". К этим вещам пришлось добавить еще целую серию. Текст писал я; Зееманн, ознакомившись с ним, просил меня писать для его изданий также тексты, что я и делал, владея свободно немецким языком. Все это отнимало много времени и мешало живописи.

Выпустив в 1904 году последний номер "Мира искусства", Дягилев был вынужден прекратить издание журнала, не найдя поддержки среди лиц, дававших ранее средства на издание. Ему захотелось взамен этого устроить еще одну, "последнюю" выставку "Мира искусства", но уже не под флагом общества, ликвидированного в 1903 году, а единолично, под своей ответственностью и вполне диктаторски, как в дни первых дягилевских выставок. Он собрал тех художников, которых хотел, взяв у них то, что ему лично казалось лучшим. Все с радостью откликнулись, и выставка вышла блестящей. Она была устроена в марте 1905 года в Петербурге, на большой Конюшенной, в доме шведской церкви. Из числа произведений, выделявшихся на выставке размерами и сюжетом, были новые "Бабы" Малявина, его "Вихрь", большой холст, тогда же купленный для Третьяковской галереи.

Я привез с собой из Дугина "Толстых женщин", "Хризантемы", "Сирень и незабудки", "Балкон", "Иней", "Весенний ветерок" (с занавеской на ветру) и "Майский вечер" — этюд, написанный с "Кружка" в мае 1905 года.

Я приехал на выставку рано утром, прямо с Николаевского вокзала. Кроме рабочих, в помещении еще никого не было. Когда "Толстые женщины" были вынуты и приставлены к стене, я пришел прямо в отчаяние, до того отвратительной показалась мне картина. Я задумал ее в Париже, писал в Мюнхене, а потом в Дугине не потому, что виденное мною в натуре зрелище было во всех отношениях только отвратительным, а потому, что наряду с отвращением, с ужасающим социальным ядом, гнездившимся во всем этом "почти видении", в нем, в этом страшном, кошмарном гротеске было и нечто красивое, достойное того, чтобы его писать. Здесь же, на выставке, мне показалось, что я выразил один голый кошмар развалившейся денежной аристократии. Картина была отвратительна. Жизнь, может быть, и бывает отвратительной, но искусство отвратительным быть не должно, а должно самые отвратительные явления претворять в формах если и вызывающих негодование, то эстетически приемлемых.

Я велел снять со стены картину и упаковать ее обратно. Во время этой укладки влетел Дягилев, увидал картину и, узнав, что я не хочу ее ставить, поднял целую историю, настаивая на своем праве хозяина выставки знать, что выставке нужно и чего не нужно. Потребовалось заступничество бесстрастного Серова, чтобы мое авторское право взяло верх над правом "хозяина". Я картину вез, но с Дягилевым мы полгода не разговаривали. По природе скандалист и озорник, он не мог простить мне, что я лишил его удовольствия поиздеваться над петербургскими светскими барынями и снобами, которые были бы неслыханно скандализованы картиной и ее сюжетом.

В 1905 году Дягилев организовал знаменитую выставку исторических портретов в Таврическом дворце. Все мы дневали и ночевали там во время

И. Э. Грабарь. Майский вечер.
1905. Частное собрание. Москва

устройства ее и после, наслаждаясь, изучая и учась, учась, учась. Тут впервые я восчувствовал все гигантское умение Левицкого, изумительный дар Рокотова, очарование Боровиковского, мастерство Кипренского и Брюллова. Я медленно и верно начинаю погружаться в историю русского искусства, жадно пополняя свои, до тех пор достаточно скудные, знания в этой области.

Наличие революционной ситуации в 1905 году сделало возможным издание политически-сатирического журнала. С такой идеей носился неугомонный *З. И. Гржебин*. Круг художников "Мира искусства" неоднократно собирался то у одного, то у другого из нас — чаще всего у Добужинского, — мы судили и рядили, какой установить тип, какова должна быть внешность журнала, и больше всего бились над удачным названием. Не помню, кто предложил название "Жупел", не сразу прошедшее, но в конце концов принятое. Все это происходило в апреле 1905 года.

Летом у нас было знаменательное собрание в Куоккале, на даче *А. М. Горького*, на которое приехали, по нашему вызову, из Гельсингфорса художники *Галлен* и *Ярнефельт* и был *Леонид Андреев*. Финляндцы не говорили по-русски, и мне пришлось переводить им по-немецки. Объясняя основные задачи журнала, я говорил, что наша установка — социал-демократическая, но что ее мы будем вынуждены маскировать, прибегая к эзопову языку. Алексей Максимович дважды меня поправил, прося быть поосторожнее с термином "социал-демократический", так как не все присутствующие стоят на этой платформе. Не помню уже кто, но действительно были тогда на веранде дачи, где мы заседали, и какие-то "народники" и "трудовики", а быть может, и эсеры. Деятельное участие во всех вопросах принимал Серов.

Издание журнала пришлось по ряду соображений отложить до осени. Я также должен был участвовать, но не будучи графиком, а только живописцем, не дал ни одного рисунка: ничего путного у меня не выходило.

В 1906 году Дягилеву стало уже тесно в Петербурге, и он едет завоевывать русским искусством Париж. В "Осеннем салоне" он организует выставку русской живописи и скульптуры за два столетия — от Петра до наших дней, с прибавлением к ней избранных икон из собрания *Н. П. Лихачева*.

Это было огромным международным художественным событием, повторенным после Парижа в Берлине. Из новых русских художников хорошо были представлены: Врубель, Серов, Коровин, Малявин, Сомов, Бакст, Бенуа, Рерих, Павел Кузнецов, Мусатов, Ларионов и я. Мне было предоставлено большое место, где свободно разместились все главные мои картины из собраний Мещерина, Гиршмана, Морозова и других. Одну вещь я прямо привез свежую из Дугина, где написал ее перед самым отъездом в Париж, в сентябре 1906 года, — "Сентябрь", — рябинку на фоне желтой березы, и ту и другую на бирюзовом небе. Ее купил И. А. Морозов; сейчас она в музее города Горького.

У парижских художников мы имели такой успех, на который не рассчитывали. Человек шесть или семь из нас были избраны членами "Осеннего салона". Во время выставки пришло известие о смерти Сезанна, и на щите с его картинами водрузили траурный венок.

В Берлине выставка была организована в салоне Шульте. Перед открытием явился Вильгельм II со своей семьей, и мне, свободно владевшему немецким языком, приходилось главным образом давать объяснения. Дягилев говорил

по-немецки неважно и разговаривал с Вильгельмом по-французски. Кайзер вел себя прегнусно и преглупо, все время становясь в позы и изрекая сомнительные истины. Остановившись перед портретами Левицкого, он произнес:

— Какое благородство поз и жестов!

— Но ведь и люди были благородны, ваше величество, — вставил Дягилев.

— И сейчас есть благородные, — отрезал кайзер, явно обидевшись и имея в виду благородство собственной персоны.

Из Берлина выставка была переброшена в Венецию, где открылась в апреле 1907 года в сильно сокращенном виде, без ретроспективной части и со строгим отбором в новой. Почти все мои картины, бывшие в Париже и Берлине, попали и в Венецию, за исключением тех, владельцы которых запротестовали против слишком продолжительного скитания по дальним странам принадлежащих им вещей.

В Париже Дягилев устроил — официально в честь французских художников, а в сущности, для музыкантов и прессы — "русский концерт" в Елисейском дворце, первый, которым открылась эпоха дягилевских концертов, оперных и балетных выступлений. Концерт явился не меньшим событием, чем выставка, и был пробным шаром, определившим всю дальнейшую линию деятельности Дягилева в Париже. Мы сошлись с французскими художниками, и у нас с ними и видными критиками состоялся интересный интимный обед.

Мне все в один голос говорили, что Париж, констатируя серьезный успех художника-иностранца, любит, чтобы он выставлял ежегодно, ибо иначе парижане его забывают. Арсен Александр убеждал меня помнить это и ежегодно слать новые вещи на выставку. Я этого, конечно, не сделал, выставив после 1906 года только один или два раза.

Будучи еще в Париже, я получил от Зееманна из Лейпцига письмо с просьбой написать большую статью в два печатных листа на тему о русской выставке в Берлине, тогда уже решенной. Статья предназначалась для издававшегося им журнала "Zeitshrift für bildende Kunst", с тем что одновременно она будет издана и отдельной книжкой с соответствующими иллюстрациями. Ввиду срочности дела и желания Зееманна выпустить книгу к открытию берлинской выставки мне был дан срок в две недели с условием писать прямо по-немецки. Я принял предложение и засел за работу.

Не имея никаких справочников, но зная наизусть материал выставки и располагая данными парижского каталога, я написал статью, названную мною "Два столетия русского искусства" ("Zwei Jahrhunderte russischer Kunst"), которая вовремя появилась в журнале и в день открытия выставки в Берлине продавалась на ней в виде отдельной книжки. Этим я окунулся во всякие исторические изыскания.

Вернувшись в Россию, я проехал через Мюнхен в Петербург, где месяца два работал в архиве Академии художеств, извлекая оттуда драгоценные сведения о жизни и творчестве старых русских живописцев, скульпторов и архитекторов. В то время *П. П. Вейнер* приступил к изданию основанного им при ближайшем участии Александра Бенуа, С. Н. Тройницкого, В. А. Верещагина и бар. Н. Н. Врангеля журнала "Старые годы". Меня просили дать что-нибудь также, и я написал статью о первом русском пейзажисте *Федоре Алексееве*, составленную на основе новых материалов, найденных мною в академическом архиве. Это была моя первая проба в новой для меня области истории русского искусства.

Твердо помня, что "все жанры хороши, кроме скучного", я был вдвойне уверен, что особенно опасна скука архивных документов в применении к истории искусства, столь блестяще доказанная томами-мастодонтами А. И. Успенского. Я положил поэтому немало труда на отыскание такого типа изложения, при котором читатель легко усваивал бы архивный материал, не замечая его скуки. Это, мне кажется, удалось, и Бенуа, прочитав статью, поздравил меня с находкой нужного стиля, который он определил как "французский" в противовес "немецкому", тяжеловесному.

"Алексеев" потянул за собой сперва всех своих современников, за ними живописцев первой половины XIX века, а там пошли скульптура и архитектура. Я зарылся в архивный материал, почти забросив живопись, проводя большую часть времени то в Петербурге, то в Москве. Большая часть 1907 года и весь 1908-й прошли под знаком архивного сидения. Обработав архив Академии [художеств] и рукописи П. Н. Петрова и Н. П. Собко в Публичной библиотеке, я перешел в архивы Академии наук, сената, синода, Министерства иностранных дел, Министерства Двора и в Государственный архив. В Москве сидел главным образом в Троицкой башне — в архиве Министерства Двора, в архиве Министерства юстиции, путей сообщения и иностранных дел, в Военном, Лефортовском, Губернском и других. Из казенных архивов пришлось перекинуться в частные. По вечерам голова пухла от архивных сведений, особенно от рукописей начала XVIII века, которые приходилось читать, ввиду их трудности, крайне медленно.

Уже в начале 1905 года я стал подбивать Кнебеля на издание журнала современного искусства, в котором после прекращения "Мира искусства" ощущалась настоятельная потребность. Кнебель пошел на это и очень увлекся идеей. Организацию журнала и его редактирование я брал на себя. Я бросил все и ушел по уши в организационные хлопоты, в устные и письменные переговоры с будущими сотрудниками.

Я предлагал назвать журнал "Свободное искусство". Бенуа находил, что, пожалуй, лучше дать просто название "Вестник искусства" или восстановить наше старое милое "Современное искусство". Дягилев и Философов согласились быть сотрудниками.

Добужинский уже начал работать над шрифтом, который мы с Кнебелем собирались заказывать в словолитне Лемана. Художники, истосковавшиеся по журналу, прямо ожили. Мусатов писал мне 9 декабря 1905 года из Тарусы, за несколько дней до смерти:

"Очень рад, страшно рад, что вы будете наконец редактором настоящего художественного журнала. И раз туда переходят все сотрудники "Мира искусства", это, значит, наступило наконец давно желанное возрождение "Мира искусства".

В качестве хорошего фотографа своих собственных вещей он дает несколько советов, как пользоваться светофильтрами, и предлагает для первого номера журнала два из четырех эскизов своих последних панно — "Весну" и "Лето". Они были отвергнуты Третьяковской галереей, что Мусатова очень огорчило. В заключение он писал: "Я их нахожу лучшими, ибо много работал после того, как их видела Третьяковская комиссия".

Издание журнала, однако, не удалось осуществить: в декабре вышел роскошно изданный первый номер журнала Н. П. Рябушинского "Золотое

руно". Конкурировать с миллионером, способным безудержно сорить деньгами, Кнебель не мог, и от издания нашего пришлось отказаться.

Мои архивные занятия толкали меня к обработке материала, который я извлекал в виде грубой, сырой руды. Удача с первым опытом — "Федором Алексеевым" — подсказывала наметку целой серии монографий, отсутствие которых задерживало возможность приступа к изданию серьезной, не дилетантски, как ранее, а научно проработанной истории русского искусства. Как-то в разговоре я поделился этими мыслями с Кнебелем, и он с тех пор настойчиво стал упрашивать меня взять на себя составление такой истории. Как я ни убеждал его, что для такой книги не пришло время, что в распоряжении историка итальянского, или французского, или немецкого искусства имеются богатейшие работы чисто монографического порядка, дающие возможность маневрировать в вопросах наименее выясненных и открывающие путь к синтезу, идея издания "Истории" настолько захватила его, что понемногу и я освоился с нею и в конце концов перестал возражать. Я думал, что дать некий абрис истории русского искусства, может быть, и было бы полезно и даже своевременно. Какое-то начало следовало положить, и если оно не будет слишком неудачно и опорочено, то оно-то и даст толчок к дальнейшей монографической проработке различных вопросов истории русского искусства. Словом, лиха беда начало.

Я начал медленно обдумывать план, разрабатывая различные отрезки истории. Одновременно я убедил Кнебеля в необходимости выпуска отдельных монографий художников, сперва современных, а потом и старых, сначала одних живописцев, а затем и скульпторов и зодчих. До них, впрочем, дело так и не дошло.

Разработав общий план, рассчитанный на девять томов, по четыре-пять выпусков в каждом, я поделился своими мыслями с Бенуа, всецело их одобрившим и согласившимся взять на себя том истории русской архитектуры XVIII и XIX веков, а может быть, и некоторые части истории живописи. Древнерусскую архитектуру в большей части взял Горностаев, с которым мы вместе должны были написать главу о русском деревянном зодчестве; скульптуру я первоначально брал сам, позднее передав ее Врангелю, выдвинувшемуся в это время в "Старых годах", за живопись должен был взяться также я сам, а к обработке декоративного искусства я привлек Н. П. Кондакова, М. И. Ростовцева, А. А. Спицына, Н. К. Рериха и других.

Редактируя все издание, которое должно было выходить по строго разработанному мною плану, я, естественно, устанавливал с каждым автором объем его работы, детальный план и характер. "История" не может быть разнобойной, а должна быть выдержана в одном типе. Не имея возможности подолгу сидеть в Петербурге, я вел обширную переписку со всеми сотрудниками, обсуждая и разъясняя все спорные вопросы. Эта переписка, видимо, тяготила Бенуа, не любившего никаких ограничений своей творческой инициативы, и он начал отказываться от сотрудничества. Пришлось ехать в Петербург улаживать дело. Удалось уговорить его продолжать работу и принять хотя бы некоторые наиболее необходимые для однородности издания условия.

Только что я вернулся в Дугино, как он вновь начал слать письмо за письмом ноющего содержания. В мае 1908 года он окончательно и бесповоротно отказался, прислав мне дружеское, но страстное письмо.

Е. Е. Лансере. Обложка "Истории русского искусства"
И. Э. Грабаря

"Не огорчайся, но приходится мне отказаться от участия в твоей книге, — писал он мне 5 мая. — Мне очень совестно, что подвожу тебя, и очень грустно, что моего имени не будет в этом монументальном труде, но c'est plus fort que moi. Я долго крепился, несколько раз принимался, кое-что даже сделал, но, не чувствуя настоящего горения к делу, я не в состоянии довести его до конца. У меня нет аппетита к этой работе. Все надеялся, что он явится, — а так и не явился.

Быть может, ты несколько сам в этом виноват. Я люблю свободу творчества, открывать, строить; ты же обставил меня своими рецептами и программами, запугал меня массой своих сенсационных и притаенных открытий. Я принужден что-то компилировать, объезжать какие-то рифы, слушаться какого-то лоцмана. Мне это скучно".

Ушел самый ценный, самый даровитый и культурный сотрудник огромного дела, поставленного тогда уже на твердую основу. Его уход срывал работу:

я должен был бросить свою работу над историей живописи, к тому времени уже значительно продвинувшуюся вперед, и переключиться на историю русской архитектуры.

За всеми этими делами я мало времени мог уделять собственной живописи.

В январе 1907 года стояла неделя дивного инея. Я целые дни работал на воздухе. Тогда именно я написал два варианта инея при последних лучах солнца, замирающих на верхушках берез. Как и "Морозное утро" 1906 года, они были писаны из окна моей комнаты, с того же места. Один из них — в собрании В. А. Воробьева, другой — в собрании Е. В. Ляпуновой. Тогда же написан и иней из собрания М. П. Рябушинского, попавший во время революции в Киевский городской музей.

Работа над инеем вновь разбудила задремавший было в дни всякой "учености" живописный задор. Немного на свете таких потрясающих по красочной полифоничности моментов, как солнечный день инея, где цветовая гамма, ежеминутно меняясь, окрашивается в самые фантастические оттенки, для которых на палитре не хватает красок.

В отношении к живописи, а тем самым и в моей собственной живописи начался заметный сдвиг в сторону чисто цветовых задач, с явным отходом от импрессионистических установок. По старой памяти меня все еще именовали импрессионистом, но на самом деле я уже давно не был им. Не впечатление от природы было теперь в центре моего внимания, не передача дрожащего света была задачей: была одна цель и одно стремление — выразить на холсте цветовой смысл данного явления, его красочную природу. Уже в "Хризантемах" есть единый связанный цветовым аккордом тон, охватывающий все, сверху донизу и слева направо, но дивизионистское разрешение задачи и врывающаяся световая проблема отводят этой картине место где-то вблизи от импрессионизма. От дивизионизма нелегко было отойти, и он связывал меня и в натюрморте того же января 1907 года — "Голубой скатерти", построенной на сочетании сиренево-голубых красок скатерти и золотистых яблок в корзине. Приступая к работе, я твердо решил не впадать в дивизионизм, но, сам того не замечая, отдал ему дань, чем был весьма огорчен.

В августе я поехал к Трояновским, в их имение "Бугры" по Брянской железной дороге, не доезжая Малого Ярославца. Здесь меня привлекли две темы, уже по самому существу предрешавшие возвращение к дивизионизму. Выйдя утром в сад, я был восхищен видом массы флоксов в утренней росе, сверкавшей на солнце всеми цветами радуги. Это было прекрасно, но это и был махровый дивизионизм в самой натуре. Я тотчас же побежал за красками и холстом и написал этюд, принадлежавший некогда А. А. Коровину и находящийся сейчас в Русском музее.

Другая тема была — заход солнца. Раскаленный желтый диск опускался в долину реки Протвы, видный сквозь листву ближней рощи. Опять — дивизионизм в самой природе. Этюд этот малоудачен и находится в Казанском музее: модернизованный мотив Клода Лоррена недостаточно прочувствован и проработан.

Уже в ноябре я поставил в Дугине небольшой несложный натюрморт, который дал себе зарок написать по-новому. Я поставил на столик, накрытый голубой кустарной набойкой, круглую корзину, выстланную внутри салфеткой, в которую положил яблоки в нужной мне расцветке. Было очень красиво и весело, жизнерадостно, почему и писалось легко и радостно.

Этой вещью, названной мною, в отличие от январской "Голубой скатерти", "На голубом узоре", я был доволен.

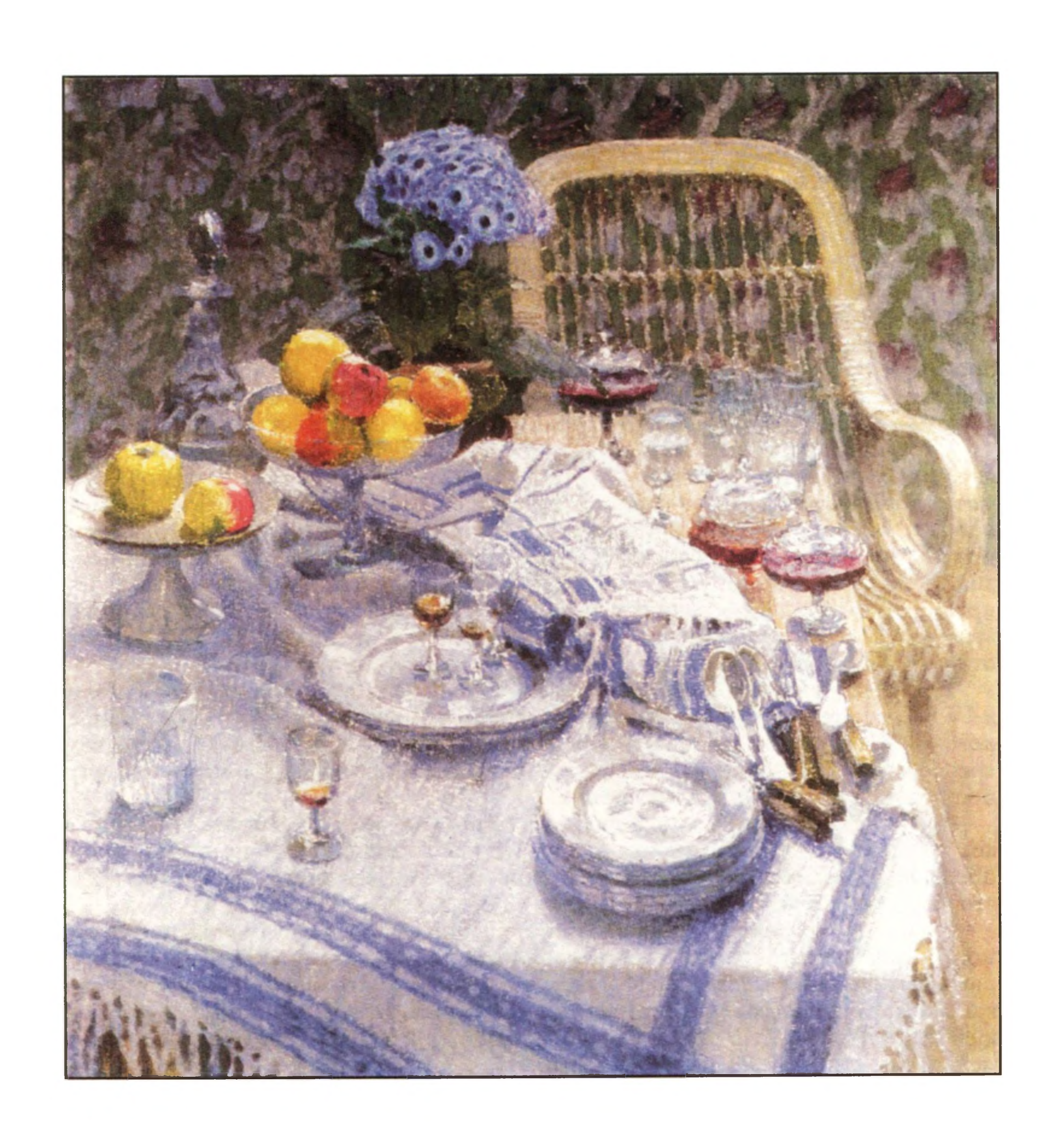
Все последние натюрморты я писал сверху вниз, без фона, становясь рядом с натурой, которая находилась довольно низко. Такой вид сверху вызывал сначала недоумение, но к этому привыкли, и появилось немало подражателей "под бесфонного Грабаря". Новой моей работой друзья и "почитатели" были несколько сконфужены, в том числе и милый Иван Иванович Трояновский, вздыхавший о прежних "Грабарях"; недоброжелатели потирали от удовольствия руки: "Вот до чего ваш Грабарь дописался". Гиршман прямо заявил, что "Грабарь стал чистокровным Сезанном и после "Хризантем" это просто непонятно и непростительно".

А мне моя последняя вещь доставляла большее удовлетворение, чем "Хризантемы", и я думаю, что взятая в ней линия привела бы меня к каким-то иным берегам, более заманчивым, чем все, к которым причаливал до тех пор мой живописный корабль, если бы я мог сбросить с себя архивы, истории, исследования, весь организационный дурман, забивавший голову и отводивший от живописи. Но что-нибудь одно: либо искусство, либо наука об искусстве, либо живопись, либо ее история. Сосуществование этих двух потенций — чисто творческой и теоретизирующе-синтезирующей — невозможно, ибо одна дисциплина противоречит другой, мешая ей и разбивая ее.

Но утолив вновь жажду из живительного источника живописи, я уже не мог остановиться и попытался развить свои новые идеи, во власти которых находился, в большом, сложном натюрмортном построении. Я долго искал подходящей темы, искал нужных сочетаний предметов и материй, в окружении занятной в цветовом отношении обстановки, но ничего не выходило: все время получался стиль прежних натюрмортов, типа "Хризантем", вносивших элементы импрессионизма, которого я давно уже всеми силами избегал.

Увидав как-то в коридоре сдвинутый в сторону после "большого обеда" стол, с отвороченной на одном конце скатертью, с кучей тарелок, с ложками, ножами, вилками, в беспорядке сдвинутыми как попало, и с банкой чудесных, синих с белым, ценерарий в центре, я решил писать "Неприбранный стол", для чего уставил все это в том же хаотическом порядке в мастерской, угол которой был обит зелеными обоями с пестрыми цветочками. Писал долго и с наслаждением, но так увлекся специфическими задачами, рождавшимися в процессе работы, что забыл о своей основной антиимпрессионистской установке. Меня увлекла задача передать контраст шероховатой скатерти, блестящей посуды и матовых нежных цветов при помощи соответствующей каждому предмету фактуры и характера окраски. Вся картина написана маслом, для цветов же я взял темперную подготовку, закончив ее сверху акварельными лессировками. Желаемый контраст получился, но вся вещь далеко не была логическим развитием этюда "На голубом узоре" и не вытекала непосредственно из него, оставаясь где-то посредине между ним и "Голубой скатертью". Серову "Неприбранный стол" очень понравился, и он настоял на его приобретении в Третьяковскую галерею.

Летом 1908 года мне снова удалось вырваться из архивной пыли в Дугино, и я с увлечением написал большой этюд "Дельфиниум" — букет крупных синих цветов на фоне берез дугинского кружка. Эту картину, трактованную опять в полуимпрессионистическом плане, я послал в "Осенний салон", где она



И. Э. Грабарь. Неприбранный стол.
1907. ГТГ

была повешена в шестигранном зале, на трех гранях которого были окна, а на трех противоположных висели картины. Дягилев говорил мне, что встретился в этом зале случайно с Галленом и Ярнефельтом, просившими его передать мне, что "моя картина прорезала четвертое окно в комнате".

В течение всего лета 1908 года в Адлере происходила постройка по моему проекту дома. Около 1 сентября я, устав от возни с "Историей", первый выпуск которой был мною уже подготовлен к печати, решился освежиться и поехал в Адлер. Я захватил с собою около трехсот рублей для кое-каких достроек и улучшений в доме. Эти злополучные деньги оказались причиной катастрофы, едва не стоившей мне жизни.

Окно моей комнаты выходило к морю. Я рано лег спать и заснул как убитый, бросив костюм со всеми находившимися в нем деньгами на стул. Прислута, чистившая одежду, пока я еще спал, очевидно, заметила деньги и кому-нибудь сболтнула. На следующую ночь был сильный прибой. Я опять крепко спал.

Отец мой, страстный садовод и любитель роз, обычно вставал очень рано, часа в четыре-пять, и выходил в сад. Проходя утром на третий день после моего приезда мимо моей комнаты, он услышал какой-то хрип, раздававшийся в ней. Отворив дверь, он увидел меня на постели, в луже крови, с пробитым правым виском, из которого все еще сочилась кровь. Заложили лошадь и поехали в Адлер за доктором. Он приехал, осмотрел меня, лежавшего почти без признаков жизни, и посоветовал позвать священника, так как, по его словам, врачу здесь было нечего делать. "Если он не умрет от потери крови, то умрет от заражения крови", — сказал он.

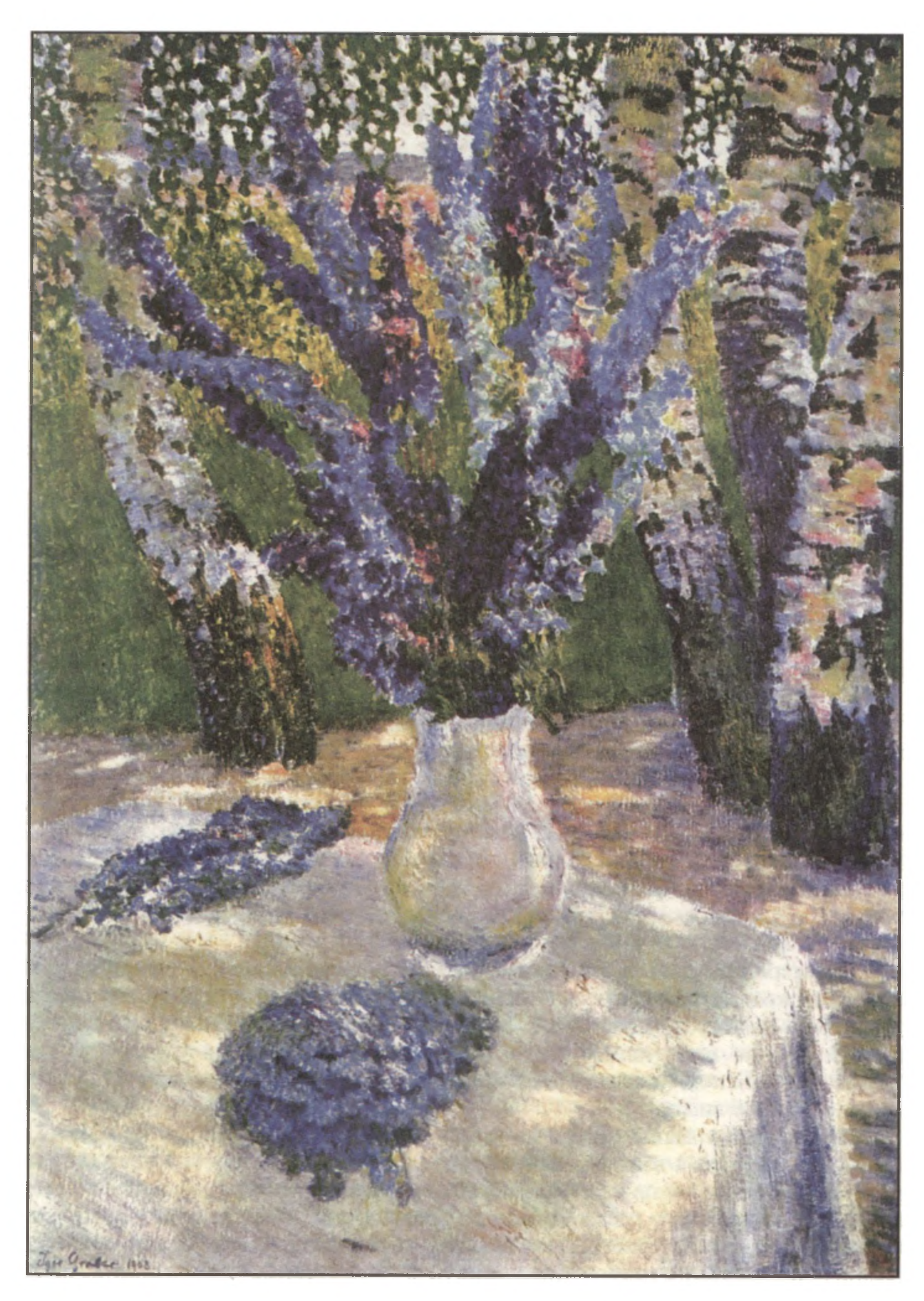
Кроме отца и матери с нами был и брат. Кое-как меня уложили и повезли в Сочи, где уговорили сделать операцию молодого врача сочинской больницы доктора Кестнера, недавно окончившего медицинский факультет. Он произвел трепанацию черепа: обе черепные пластинки были разбиты, разбиты лабиринт правого уха и барабанная перепонка.

Я очнулся лишь много дней спустя и очень удивился больничной обстановке, не понимая, почему я сюда попал. Я абсолютно ничего не помнил: все произошло, видимо, в глубоком сне. Мне сказали, что я свалился с веранды второго этажа и сильно разбился, чему я поверил.

Мои силы возвращались медленно, но верно. Я был уже вне опасности, не мог только самостоятельно стоять на ногах: лабиринт, управляющий нашим равновесием, был разбит. Долго я еще после этого ходил на костылях, приучаясь держать равновесие по вертикальным и горизонтальным линиям окружающей действительности. Для того чтобы ранения лица рассосались, мне рекомендовали отправиться на юг — в Египет.

Дни, следовавшие непосредственно за моим ранением и началом выздоровления, были лучшими в моей жизни. Со всех концов России и из-за границы я получал сочувственные и поздравительные письма. Люди, дувшиеся на меня за статьи в "Весах" или за неосторожно оброненные слова, забыв все, слали нежные письма.

Но лучшим подарком мне была книжка, присланная итальянским историком искусства *Витторио Пика,* — целая монография, посвященная мне. Пика, которого я совсем не знал, давно уже, оказывается, фотографировал мои картины, появлявшиеся на европейских выставках, и стал присылать мне письма, спрашивая различные сведения о той или другой вещи. К моменту



И. Э. Грабарь. Дельфиниум.
1908. ГРМ

катастрофы мы были уже друзьями по переписке и мне было приятно знать, что "итальянский Мутер" — такой ярый мой поклонник. Где только можно, он писал обо мне статьи — в "Studio", в "Emporium", во французских, немецких, американских журналах. В Риме он достал даже случайно фотографию с меня, Мишутки и Лампейки, которую поместил в монографии вместе с моей парижской фотографией 1906 года. И вот я получаю вскоре изданную им монографию, разглядываю ее, вижу старые дугинские картины, и от радостного волнения слезы льются из глаз.

Приехав в Москву, я также был предметом всеобщего внимания и трогательной заботливости. Я неистово глотал аспирин, помогавший рассасыванию крови, и ходил к профессору фон Штейну, ушнику и "лабиринтщику", предсказывавшему мне, что я никогда не смогу ходить без костылей. Назло ему я уже в декабре явился к нему только с палкой, а вскоре и ее забросил.

Весь декабрь я провел в Дугине, с азартом принявшись за живопись. Ее мне не запрещали, а от умственной работы, в частности от занятия историей искусства, категорически рекомендовали воздерживаться. Я слушался и с наслаждением отдался живописи.

Ходил я еще с палкой и писать снаружи было трудно, почему приходилось ориентироваться на работу в мастерской. Я задумал приступить наконец к осуществлению своей давней мечты — написать сюиту картин на тему "День инея", задуманную в двенадцати холстах. Я начал перебирать все запасы своих инейных набросков, которые писал при помощи маленького ящика-палитры, 13x21 сантиметр, на ватманской бумаге, наклеенной на картон. Их у меня было около сотни. Не было эффекта инея в течение дня, которого бы я не зафиксировал в этой коллекции, от сочных сочетаний полуденной синевы в зените неба до нежных перламутровых переливов, в мглистые утренние дни, и горячих красок заката. Я начал писать картину на тему "Иней и восходящее солнце", разработанную на основе наброска 1906 года, который я считал и до сих пор считаю лучшим из своих инейных минутных набросков, ибо в нем удалось передать перекличку голубых, розовых и золотистых красок, характерных для восходящего во время инея солнца. Мельчайшие частицы спускающегося из воздуха инея, освещенные лучами солнца, пронизывают своим отраженным светом все воздушное пространство, наполняя его радугой цветов. Отсюда эта цветистость мотива.

Желая передать свое впечатление от него в самом наименовании картины, я дал ей несколько вычурное название: "Сказка инея и восходящего солнца". Ее безмерно хвалили, но я был ею недоволен: этюд выражал неизмеримо тоньше и лучше охватившее меня на натуре впечатление в тот памятный инейный день. Такой феерической "сумасшедшей" расцветки, как тогда, я уже более никогда не видал.

И эта картина вышла не такою, какой была задумана. Мне хотелось, суммировав все, что я взял от импрессионизма, дать его достижения в некоем претворенном виде, в плане большого декоративного построения, в аспекте синтеза, обобщающего его дробные элементы в упрощенное цветовое и световое видение. Этого не вышло: погнавшись за блестками инея, сверкавшими разноцветными бриллиантами на густом, еще предрассветном небе, я измельчил и раздробил поверхность картины, не дав ни впечатления, ни синтеза.

И. Э. Грабарь. Сказка инея и восходящего солнца.
1908. Посольство РФ в Великобритании. Лондон

Окончив картину, я принялся за другую, задуманную во время одной из поездок из Дугина в Подольск, к Мусатову. Из Дугина в Подольск было километров двенадцать, и я ездил туда обычно на лошадях. По дороге к дому Мусатова я всегда проезжал мимо подольского "гостиного двора", каждый раз приводившего меня в восторг своей необычайной живописностью. Расположенный по склону горы, вдоль главной улицы города, он тянулся в одну линию и имел вид бесконечно вытянувшегося, пестро раскрашенного деревянного барака с претенциозными "ампирными" формами — уступчатыми фронтончиками на каждом звене, венчиками над окнами и тому подобными реминисценциями 30-х годов. Вся эта длинная деревянная кишка, вздымавшаяся в гору, членилась на отдельные лавочки-срубы, связанные общей системой покрытия. Каждый собственник сруба окрашивал свою лавку в иной колер, и вся эта постройка имела вид каких-то скворешен. Это впечатление еще более укреплялось от вида "купчих", сидевших на табуретках у входа в лавки. Все они были обращены в одну сторону, по направлению к вокзалу, откуда шел покупатель: "купчихи" — ибо были только женщины — были в лисьих шубах, с головами, повязанными шерстяными платками; все сидели с блюдцами чая в руках. Эти смешные странные фигурки, приходившиеся на черных пастях лавчонок, очень напоминали каких-то птиц или насекомых. Каждая лавка

имела свою вывеску, восхитительную по изобретательности и расцветке, а все окна и растворенные двери были унизаны пестрыми кастрюлями, сковородками, кружками, скобяным товаром, кусками ситца.

Был во всем этом своеобразный ритм и была необыкновенная острота глухой провинции.

Я много раз делал перед этим "чудом-юдом" зарисовки и наброски, наблюдал жизнь и нравы обитателей "гостиного двора". Достав свои подольские альбомы, я начал компоновать картину, которую задумал так, как естественно подсказывала сама натура: в виде длинного узкого холста, сантиметров в шестьдесят ширины и в два метра длины, взятого в плане декоративного панно. Я взял солнечное зимнее утро, с деревьями в инее, находя такое сочетание высшей красоты в природе с туполобым мещанством и торгашеской жизнью поднимающим и заостряющим гротеск всей затеи. Однако картина была слишком быстро найдена и оставалась недостаточно углубленной, ибо легко и дешево доставшейся*.

На выставке "Союза" в Москве зимою 1908/09 года были выставлены следующие мои картины: "В утренней росе", "Неприбранный стол", "Сказка инея и восходящего солнца", "Иней", "Дельфиниум" и "Березовая роща", написанная осенью 1908 года. Это была последняя выставка, на которой появилась столь значительная серия моих работ.

"Купчихи", как я назвал картину с подольскими рядами, не были мною выставлены здесь: я их считал недоработанными и вообще не отвечавшими в тогдашней редакции интересу и значительности самой темы: я дал их, однако, С. К. Маковскому для организованной им в 1910 году в Петербурге первой выставки "Салона", хотя и пожалел об этом, увидав их на выставке.

Около этого времени произошел известный раскол в среде "Союза русских художников". Александр Бенуа назвал в своем очередном фельетоне в "Речи", приуроченном к выставке "Союза" в Петербурге, ряд картин москвичей "балластом". Это прошло бы, вероятно, незамеченным, если бы в балласт не попали и картины *А. Е. Архипова,* как раз очень ценившиеся москвичами. Стали собирать подписи под письмом-протестом. Я отказался подписаться, так как и сам не слишком ценил тогдашние вещи Архипова, находя его широкий, перенятый у Цорна мазок пустым, живопись однообразной и, при нарочитой яркости, все же в конце концов бесцветной. Письмо появилось в газетах, и Бенуа ответил на него выходом из "Союза". Тотчас же вслед за ним вышли и все петербуржцы, за исключением Рылова, а из москвичей вышел один я. Отколовшиеся организовали снова "Мир искусства", а "Союз" продолжал существовать.

В начале мая 1909 года я отправился в путешествие. Со мною поехал М. В. Мещерин, воспользовавшийся случаем, чтобы побывать на дальнем юге, о чем он уже давно мечтал. Мы сели в Одессе на пароход, следовавший прямым рейсом до Александрии с заходом в Константинополь, Смирну, Пирей. Об этом дивном путешествии можно было бы написать целую книгу. Нас сильно

---

* Недовольный картиной, я заново переписал ее в январе 1935 года, перекомпоновав значительную часть ее. От старой живописи не осталось ни одного сантиметра, и в своем настоящем виде картина довольно близко передает мое чувство, вызванное в свое время этим красочным и социально острым зрелищем.

качало, но я не чувствителен к качке и поэтому ничего, кроме удовольствия от морского воздуха, не испытывал. В Константинополе удалось побывать в Айя-Софии и в Кахрие-Джами. София произвела незабываемое впечатление идеальным разрешением проблемы пространства. В Смирне до того прекрасны были фигуры гребцов-турок, в чалмах и фресках, с бронзовыми от загара лицами и белыми зубами, озаренные солнцем, купавшимся в морской пене и аметисте воды, что я дал себе слово приехать сюда только для того, чтобы писать этих красавцев, словно сорвавшихся с картины Веронезе.

Из Пирея мы успели проехать в Афины и видели Акрополь. Надо видеть эту вздымающуюся над городом скалу с обломками бессмертных созданий эллинского гения, чтобы понять извечную красоту всего ансамбля. Никакие картины, фотографии и макеты не дают представления о том, что такое Акрополь и как он расположен. Я знал его место в городе по планам, знал место в нем всех памятников, которые мог бы точно нарисовать, но я не представлял себе ничего подобного тому, что оказалось в действительности. Это просто непередаваемо словами. Я решил из Египта вернуться вновь в Грецию и совершить путешествие и по ней.

Прибыв в Александрию, мы двинулись далее, в Каир. После осмотра пирамиды Хеопса и знаменитого сфинкса двинулись на юг, к Луксору и Ассуану. Храм Луксора, с его гигантской колоннадой, заставил забыть Акрополь: невероятный масштаб, простота форм и архитектурных решений показались более совершенными, чем даже Парфенон. Однако, вернувшись в Афины, я понял, что эллинское искусство могло только временно отодвинуться на задний план, и поездка в Микены, Дельфы, Олимпию только подтвердила эту мысль. И все же едва ли не самое сильное впечатление, вынесенное мною из вторичного посещения Афин, я испытал перед развалинами храма Адриана. Сначала мне было даже обидно, что римский зодчий взял в моих глазах верх над эллинским, но с этим именно чувством я уехал в Италию.

Я был в Сицилии, видел памятники Джирдженти и Селинунта, а прибыв в Неаполь, — развалины Пестума, но и в Италии я испытывал то же чувство большего созвучия нам и нашей эпохе римской архитектурной дисциплины, нежели греческой: Пантеон, Форум, Колизей и даже базилика Константина с ее исполинской апсидой были ближе и дороже тех. Все время казалось, что у римлян, а затем у итальянцев эпохи Ренессанса мы можем большему научиться для себя, для наших дней, чем у греков.

От римлян я легко перешел поэтому к ранним ренессансным мастерам — *Браманте, Сангалло, Рафаэлю, Джулио Романо,* а продвинувшись на север, к Вероне, Падуе и Венеции, — к *Микеле Санмикели, Сансовино* и *Палладио.*

Встретившись в Вероне с И. И. Нивинским, приехавшим в Северную Италию с женой для изучения росписей в виллах и дворцах, я объехал с ними в экипаже и обошел пешком все виллы, о которых Палладио упоминает в своей книге об архитектуре, выпущенной им в середине XVI века. Шаг за шагом раскрывался передо мною несравненный гений этого человека, величайшего из великих, того же масштаба, что и его друзья Веронезе и Тициан. Я обмерял, зарисовывал и фотографировал. Каждый день приносил что-нибудь новое, неожиданное и неслыханное, давая новые знания и раскрывая новые горизонты. В давно забытых виллах Палладио, от которых нередко приходилось находить только часть когда-то пышного зала, ныне превратившегося в крес-

Главный фасад здания санатория для туберкулезных больных "Захарьино", близ станции "Химки".
1909—1914

тьянскую избу, удавалось находить фрагменты фресок Веронезе, Дзелотти или их школы.

Архитектура, впрочем, не совсем заслонила для меня тогда живопись: в Риме я ходил на поклонение Рафаэлю в Станцах и Микеланджело в Сикстине, но более всего Веласкесу — в палаццо Дориа. Мне незачем было ехать на север, но я не выдержал и поехал в Париж, а оттуда в Испанию. Мог ли я удержаться, чтобы не увидеть наконец Веласкеса там, где он представлен так, как нигде. Незачем рассказывать, что творилось со мною перед его "Ткальщицами гобеленов" ("Las Hilanderas") и автопортретом с инфантой, придворными и шутихой в мастерской художника ("Las Meninas").

Никакие репродукции не дают представления о непостижимости веласкесовской техники и его живописном гении.

Все испанские впечатления — несравненное гостеприимство испанцев, их праздность и легкомыслие, музыкальность, бой быков, — все померкло и испарилось перед лицом созданий этого короля живописцев. Осталось сверх того еще только воспоминание о замечательных цветовых гармониях картин *Эль Греко* и обилии первоклассных картин венецианской школы в мадридском музее Прадо, собранных в Венеции некогда самим Веласкесом для короля Филиппа IV.

Насколько сильно было впечатление, оставленное во мне шедеврами Прадо, я заключаю из того, что о своем двукратном пребывании в Париже я почти не в состоянии что-нибудь вспомнить: современный Париж был оттеснен

Веласкесом. Даже поездка в Лондон не дала ничего, что заставило бы испариться мадридские воспоминания. Только в Голландии они слегка поблекли, но не в Амстердаме — Рембрандты и в Петербурге не хуже, — а в Харлеме перед групповыми портретами *Франса Халса*. Увидев эти холсты, насыщенные жизнью и излучающие непревзойденное портретное мастерство, кое в чем равное мастерству Веласкеса, а кое в чем его и превосходящее, я понял, что только тут, в Харлеме, я впервые уразумел то явление в искусстве, которое называется Франс Халс.

В конце июля я был уже снова в Москве. Меня здесь помимо хлопот с выпуском "Истории русского искусства" ожидало новое дело, увлекшее меня едва ли не сильнее, чем "История". Вдова известного тогда уже покойного клинициста Г. А. Захарьина незадолго перед тем потеряла сына С. Г. Захарьина, умершего в Египте. Он был богато одарен, любил искусство и строил широкие планы использования большого отцовского наследства в общеполезном направлении. Семья умершего решила строить больницу большого масштаба по последнему слову техники, которая должна была быть передана московскому земству. Место для постройки также было определено: имение Захарьиных в нескольких километрах от станции Химки Николаевской железной дороги.

Зная, что я получил архитектурное образование и веря в мой вкус, семья обратилась ко мне с просьбой сделать проект больницы, подчеркнув, что в нем должна найти свое отражение основная мысль строителей, задумавших не просто среднюю земскую больницу, а больницу-памятник, больницу-мавзолей, больницу-произведение искусства.

С таким предложением семья уже обращалась до того к известному московскому архитектору *Роману Ивановичу Клейну,* строителю Нижних торговых рядов, ряда клиник и Музея изящных искусств, но представленный им проект оказался настолько ординарным, что от осуществления его решительно отказались.

Я видел его: он был скопирован из английских архитектурных журналов в стиле коттеджа-модерн и действительно вызывал только недоуменную улыбку.

Душою всего дела была старшая дочь Захарьина — *Александра Григорьевна Подгорецкая,* сперва совместно с матерью, а после ее смерти, вскоре затем последовавшей, самостоятельно руководившая стройкой.

Вытащив из ящика свои немецкие руководства по строительству больниц и выписав немедленно по телеграфу все новейшие издания по больничной архитектуре, я принялся за составление планов и фасадов. Надо было строить главный корпус, амбулаторный, дома врачей, котельную, морг, въездные ворота и много другого, что было связано с разбивкой парка архитектурно-декоративного типа. Не успев сдать в Мюнхене докторского экзамена, дающего право строительства, я должен был в Химках соединиться с кем-либо из инженеров-конструкторов. К делу были привлечены инженеры *А. И. Клейн* и *А. В. Розенберг,* с которыми мы вместе продумали и проработали отдельные плановые детали, сохраняя всю схему моего плана*.

Установив окончательно планы всех зданий, я засел за детальную разработку фасадов, вчерне уже для меня выясненных. Они понравились и были

* А. В. Розенберг умер в марте 1935 г.

И. Э. Грабарь. Васильки. Групповой портрет.
1914. Частное собрание. Москва

утверждены. Началась стройка. Клейн — однофамилец, а не родственник Романа Ивановича — и Розенберг редко приезжали из Петербурга, и главным двигателем стройки был инженер путей сообщения *Алексей Савельевич Дютель,* человек со вкусом и тактом, делавший все от него зависевшее, чтобы мне не вставляли палок в колеса и чтобы мои проекты в точности и неукоснительно проводились в натуре. Я же засел за рабочие чертежи и рисование шаблонов. Все это я производил у себя в Дугине. Не имея ни одного помощника и не желая пользоваться даже услугами чертежника, я все рабочие чертежи, в вели-

чину натуры, и шаблоны вычертил единолично, заведя гигантские чертежные доски, ибо масштаб больницы был внушительный.

Я не был уверен в точности и опытности московских лепщиков, почему, не доверяя им, поехал с рабочими чертежами капителей в Виченцу, где у меня были связи с искусными мраморщиками и где в течение лета 1910 года под моим наблюдением были высечены по этим чертежам две основные капители — композитная и ионическая — прямо из камня, что давало возможность обойтись без лепщиков.

Главный корпус больницы был мною спроектирован в виде продолговатого в плане двухэтажного здания, с двумя поперечными, тоже двухэтажными корпусами, приставленными к его обоим торцам, перпендикулярно к основному. В центре главного корпуса со стороны въезда я дал большой выступ, в котором поместил лестничную клетку и домовую церковь, требовавшуюся по заданию. Этот сильный центр был задуман мною одновременно и как архитектурная масса мавзолейного характера, и как огромный резервуар света и воздуха, нагнетаемого отсюда в коридоры и палаты. На одном из поперечников была мною помещена операционная.

Окна палат были рассчитаны на максимум света, считавшегося в то время необходимым, с некоторой прибавкой сверх этой нормы, что, я надеялся, гарантирует в будущем от обычной в практике растески оконных проемов. Здание было оштукатурено мраморной крошкой. Привезенные из Виченцы каменные капители были также отлиты в крошке. Начавшаяся война и связанное с ней отсутствие средств, а также необходимость немедленно приспособить здание под военный госпиталь, не дожидаясь его окончательной отделки, помешало исполнить в натуре все мои предположения. Спроектированные в искусственном мраморе колонны лестницы и вестибюля, а также стены примыкающего к нему зала-церкви остались только в штукатурке; недостроен морг, задуманный в виде "храмика" — "tempietto", не построены ворота и не приступлено к планировке парка.

Я был всецело увлечен идеями Палладио, и естественно, что в своей архитектуре отдал дань его гению: это определенно палладинская архитектура.

Не успел я окончить стройку, как мне она уже разонравилась. Я видел множество недостатков, от которых надеялся отрешиться в следующих постройках. Им, однако, не суждено было осуществиться: "История русского искусства" властно потребовала выбора — либо прекратить издание, либо временно оставить архитектурное творчество. Пришлось избрать второе.

Около 20 лет после окончания больницы я не был в Захарьине, и, когда мне недавно представился случай поехать туда с фотографом, собиравшимся снимать мои постройки, я с ужасом думал об ожидающем меня глубоком разочаровании: кое-что оказалось не так плохо, как я предполагал и как рисовал себе, памятуя свое недовольство в момент окончания. Отдельные куски мне доставили даже некоторое запоздалое удовлетворение. Приятно было также сознавать, что ничего еще не испорчено, не растесано ни одно окно, абсолютно не тронута штукатурка, за двадцать лет не давшая трещин.

Началась страдная пора. Бенуа даже не подозревал, до какой степени был прав, говоря, что подвел меня. Не подвел, а убил. Я это понял не сразу, а лишь постепенно, по мере того, как помимо работы чисто редакторской должен был

засесть за писание двух огромных томов истории архитектуры в России за последние два столетия.

Не знаю, как Бенуа представлял себе предстоявшую ему работу и как он думал за нее взяться. Все мы слыхали имена *Растрелли, Кваренги, Камерона, Фельтена, Баженова, Старова, Воронихина, Захарова, Росси,* знали приблизительно, что они строили в Петербурге, но эти знания опирались не на первоисточники, а на любительские книжки, воспоминания и устные рассказы, со слов отцов и дедов, петербургских старожилов. Петровская и Аннинская эпохи были при этом совершенно темны, не говоря уже о Москве, о которой просто ничего не было известно. Было от чего впасть в отчаяние.

Роясь в архиве Академии художеств, я брал оттуда только тот материал, который относился к живописи и отчасти к скульптуре, оставляя в стороне все, что касалось архитектуры. Первую обрабатывал для моей "Истории" Врангель, вторая была в опытных руках Бенуа, мастера своего дела. И вдруг оказалось, что я должен вновь окунуться в те же "дела президентские" и "дела пенсионеров", в "Репорты", донесения, прошения, во весь этот пыльный бумажный поток, мною уже однажды просмотренный от доски до доски. Да еще в Государственном архиве, да в сенатском, синодском, Министерстве Двора и т. д. и т. д. Но делать было нечего — пришлось засаживаться за ту же работу.

А одновременно приходилось заводить пространные дискуссии с отдельными авторами различных разделов, частью словесные, но в подавляющем числе случаев письменные, отнимавшие бездну времени. Нередко надо было исписывать целые фолианты, убеждая своего корреспондента в неправильности его установок, толкований и даже общего направления.

С самого начала уже непоправимо испортил дело киевский профессор Г. Г. Павлуцкий, написавший главу о владимиро-суздальской архитектуре, столь дилетантскую, что я решительно отказывался ее поместить, прося П. П. Покрышкина дать взамен ее другую. Он отказался, отговариваясь недосугом и краткостью времени. Издатель не мог ждать, ибо подписчик тоже не ждал, почему пришлось пустить эту ложку дегтя в книгу.

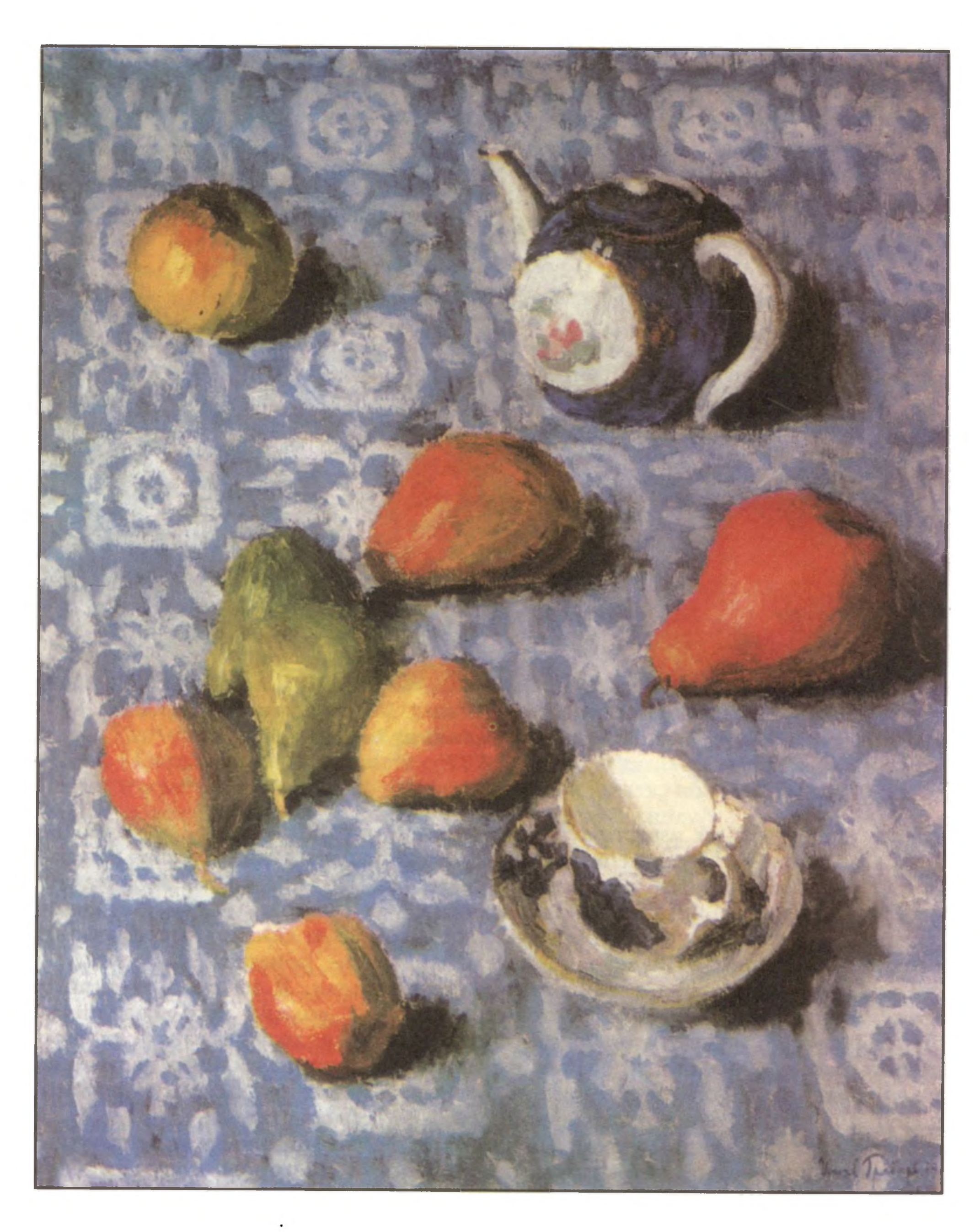
Не меньше крови испортил мне барон *Николай Николаевич Врангель.* Баловень петербургских светских гостиных, он давно бывал в кругу "Мира искусства", присматриваясь, учась, много читая, набивая глаза на старине. В гостиных его считали лучшим знатоком искусства в Петербурге, мы считали его отрадным явлением на фоне петербургских аристократических гостиных, заслуживающим поощрения. Понемногу он становился менее легкомысленным, начал разбираться в вопросах художественной атрибуции и в довершение всего у него обнаружилось несомненное литературное дарование. В 1903 году он уже организовал отличную выставку русских портретов XVIII и первой половины XIX века, выпустив к ней неплохой каталог, а помогая Дягилеву в устройстве выставки в Таврическом дворце, прекрасно усвоил весь ее подавляющий количеством и разнообразием материал. "Барон" пошел в гору, статьи его брали нарасхват. "У барона легкое перо", — говорили в Петербурге.

Первоначально я взялся за составление тома скульптуры, предполагая в дальнейшем поделить живопись пополам с Бенуа. Я исходил все подвалы дворцов и все кладбища в поисках скульптур забытых и полузабытых русских мастеров и снял при помощи штата фотографов множество статуй и бюстов,

И. Э. Грабарь. Рябинка. Этюд.
1915. ГТГ

никому до тех пор не известных. Одновременно я работал в этом же направлении и в архивах. После неожиданного отказа Бенуа я отдал том скульптуры Врангелю, передав ему весь свой тогда уже богатый фотографический материал вместе с архивными выписками. Мы продолжали вместе наши обходы дворцов и дворцовых кладовых, составляя план книги и прорабатывая ее отдельные главы. В Москву Врангель вообще не приезжал и скульптур, снятых мною здесь, никогда в оригиналах не видал. Я изложил ему свою точку зрения на "Историю", которая отнюдь не должна быть собранием биографий и не может быть просто справочником, а должна давать связное повествование о судьбах искусства в разрезе его поступательного движения: явления должны последовательно и логически вытекать одно из другого и группироваться вокруг центральной идеи — проблемы формы.

Но барон был легок и упрям. Он дал одни биографии, никак не вскрывающие эволюции русской скульптуры, не говорю уже со стороны социологической, ибо я сам был тогда плохим социологом, но и со стороны примитивнейшей смены формальных течений. Сколько я ни убеждал его в непригодности для истории этого типа литературы, он не хотел, да и не мог дать иного. Том пятый "Истории русского искусства" — "Историю скульптуры" — надо было заново



И. Э. Грабарь. Груши на синей скатерти.
1915. ГРМ

переиздавать, на что я в скором времени и рассчитывал. Кроме того, и самый анализ скульптур, их оценка и критика носили характер легкого журнального фельетона, не идущего к данной задаче.

Преждевременная смерть Врангеля в начале войны дала повод к вознесению его на такой высокий пьедестал, о котором он при жизни и не мечтал.

Полностью справился зато со своей задачей *Федор Федорович Горностаев,* прямой антипод Врангеля, исследователь осторожный, избегавший обобщений, вдумчивый, серьезный, хотя и суховатый.

Я старался также не сходить с основной своей установки на проблему эволюции формы, успев выпустить III том петербургской архитектуры и первый выпуск IV тома — архитектуры Москвы.

Сравнительно благополучен вышел VI том, первый из трех предполагавшихся томов истории живописи, весь посвященный иконописи, хотя наши теперешние оценки и датировки не сходятся с теми, которые даны главным автором этого тома — *Павлом Павловичем Муратовым.*

"История" закончилась выходом 23-го выпуска. В мае 1915 года, во время немецких погромов в Москве, все клише и негативы, хранившиеся в магазине Кнебеля, в Петровских линиях, были уничтожены, ибо Кнебель был австрийским подданным. Издание не могло продолжаться. Я долгие месяцы не мог прийти в себя после этого ужасного события, не будучи в силах работать. Вместе с кнебелевскими погибло и несколько тысяч моих собственных негативов.

Кроме работы над "Историей" я за эти годы написал еще ряд исследований, напечатанных в "Старых годах", из которых лучшим считаю статью "Ранний Александровский классицизм и его французские источники", в которой впервые дана попытка разобраться в вопросе о происхождении стиля начала XIX века. Она появилась в летнем номере "Старых годов" за 1912 год. Статья вызвала много откликов за границей, особенно во Франции, откуда я получил ряд запросов по поводу роли и значения *Леду* в истории мировой архитектуры классической эпохи, до того никем не освещенных.

Весь 1913 год ушел у меня на организацию двух посмертных выставок Серова — в Петербурге и Москве — и на выпуск его монографии.

Прекращение "Истории русского искусства" развязало мне руки и время для живописи. Но какие-то струны были порваны: целых пять лет, с 1909-го по 1914 год, я не дотронулся до кисти, находясь во власти пера. Только в этом последнем году я начал снова исподволь заниматься живописью. Но былое мастерство ушло, и его приходилось восстанавливать путем новых упражнений и упорной работы. После ряда таких этюдов-упражнений я взялся за большой групповой портрет. За тем же столом, на котором был в 1904 году накрыт утренний чай, в той же липовой аллее, за десять лет значительно разросшейся, я посадил тех самых мещеринских девочек, групповой портрет которых под березами не кончил тогда. Они также за десять лет выросли, и одна из них, старшая, рыжая, уже успела превратиться в мою жену. Она сидела на скамье, а сестра ее на столе, посреди вороха васильков. Я целое лето писал этот портрет, в одно и то же время незаконченный и переконченный.

Только в следующем, 1915 году удались две вещи: "Раскрытое окно", с букетом сирени и незабудок, и "Рябинка" — этюд красной рябинки на фоне

золотых берез, изумрудной полосы зеленей и бирюзового неба. Первая писана в мае, вторая — в сентябре. Обе вышли неплохо, в особенности вторая, находящаяся в Третьяковской галерее.

В октябре того же года я написал натюрморт "Груши на синей скатерти", купленный в Музее Академии художеств, откуда он перешел в Русский музей, а позднее еще ряд этюдов, из которых лучший — с чайной посудой на скатерти — находится в музее г. Кирова. Все эти вещи, как и те, которые я написал в 1916-м и 1917 годах, натюрморты и пейзажи, являли уже доказательство окончательного отхода от импрессионизма и дивизионизма и были переходом к задачам чисто цветового восприятия природы.

IX

МУЗЕЙНАЯ ДЕЯТЕЛЬНОСТЬ

1913—1930

П. М. Третьяков и Третьяковская галерея. И. С. Остроухов. И. Е. Цветков. Избрание попечителем галереи. В. П. Зилоти. С. И. Щукин. И. А. Морозов. А. П. Ланговой. Р. И. Клейн. Фетишизм памяти Третьякова. Н. Н. Черногубов. Технический персонал. Перевеска картин. Инвентаризация. Каталог. А. М. Скворцов. Н. Г. Машковцев. Новые приобретения. Конфликт с Щербатовым. Академия художеств. Февральская революция. Совет по делам искусства. Эвакуация Эрмитажа. Октябрьская революция. Отдел по делам музеев. Г. С. Ятманов. П. П. Покрышкин. К. К. Романов. Т. Г. Трапезников. Декрет о национализации художественных произведений. Декрет об учете и охране. Экспедиции. Реставрация. Центральные государственные реставрационные мастерские.

Летом 1892 года умер младший брат П. М. Третьякова Сергей Михайлович, завещавший все свое замечательное собрание картин новых западных мастеров Павлу Михайловичу вместе с половиной принадлежавшего им обоим дома в Лаврушинском переулке. В завещании он оговорил, что оставляет собрание брату, с тем чтобы он, присоединив его к своему, уже предназначенному в дар городу Москве, передал всю их общую галерею, вместе с домом, городу. 15 сентября того же года Павел Михайлович осуществил волю брата и свое давнее желание и передал оба собрания городу. С этого времени галерея получила название "Московской городской галереи Павла и Сергея Михайловичей Третьяковых". Третьяков перестал быть ее собственником, превратившись в пожизненного попечителя Галереи.

4 декабря 1898 года Павел Михайлович умер, и московской думе предстояло решить, как организовать дальнейшее управление Галереей. Было выработано специальное "Положение о Галерее", по которому во главе ее должен был стоять "попечитель", избираемый думой и являющийся одновременно председателем Совета Галереи. Совет должен был состоять из четырех членов, не считая председателя, которые также подлежали избранию думой.

Первым попечителем был избран тогдашний городской голова князь *В. М. Голицын.* При выборе остальных членов Совета решено было ввести в него одну из четырех дочерей Павла Михайловича; выбор пал на *Александру Павловну Боткину,* жену петербургского клинициста, сына знаменитого С. П. Боткина — *Сергея Сергеевича Боткина,* известного собирателя рисунков русских художников.

Кроме Боткиной были избраны В. А. Серов, И. С. Остроухов и И. Е. Цветков — последние два в качестве коллекционеров, из которых первый, бывший одновременно и видным художником, являлся одним из лиц, ближайшим образом связанных с Третьяковым и его семьей. Голицын был перегружен думскими делами и в делах Галереи участия почти не принимал. Цветков был в оппозиции с большинством Совета — Боткиной, Серовым и Остроуховым,

действовавшими единодушно, почему оставался в меньшинстве, подавая особые мнения по поводу "декадентских" покупок в Галерею. Фактическим руководителем Совета был Остроухов.

Это время было благоприятным для Галереи, пополнившейся рядом выдающихся произведений, но бывший не у дел Цветков, тщеславный по натуре, начал среди своих думских друзей агитировать против Остроухова, выставляя на вид его слишком большую терпимость к "декадентам", и последнего при новых выборах забаллотировали. Вместо Остроухова выбрали влиятельного гласного Н. П. Вишнякова, тоже имевшего репутацию "собирателя", хотя собрание его было во всех отношениях третьестепенным; антиостроуховская партия получила перевес, и фактическим руководителем оказался Цветков. Это было худшее время за всю историю Третьяковской галереи.

Когда цветковская группа приняла от Голяшкиной в дар картину Карла Беккера, пошлого немецкого художника 70-х годов — "Император Максимилиан принимает венецианское посольство в Вероне", это вызвало взрыв негодования во всем художественном мире. Назрел новый конфликт, и дума назначила для решения дела, как быть с Третьяковской галереей, специальное заседание, на которое были приглашены тузы искусства, в том числе популярный В. В. Верещагин, решительно выступивший в защиту "декадентов" против "обскурантов". Это решило дело: попечителем был избран Остроухов, а членами Совета при нем — Боткина, Серов и гласные — В. А. Абрикосов и А. А. Карзинкин. С этого времени дело пошло опять на лад. После смерти, в 1911 году, Серова вместо него был выбран князь С. А. Щербатов, а после отказа от членства Абрикосова — С. Н. Третьяков.

Дело с Галереей снова наладилось. Пополнение ее шло планомерно и удачно, особенно благодаря вдумчивому и настойчивому Серову, благотворно влиявшему на взбалмошного Остроухова. Серову не раз удавалось удерживать последнего от опрометчивых покупок и, с другой стороны, настаивать на покупке вещей, Галерее необходимых. Через Серова на жизнь Третьяковской галереи оказывал свое влияние и "Мир искусства": "Дама в голубом" Сомова, картины Врубеля и многое другое едва ли попали бы тогда в Галерею без нажима Серова и "Мира искусства". Но временами Остроухов все же упрямился, наотрез отказываясь идти на поводу у Серова, и тогда попадали в Галерею вещи сомнительного качества и не попадали в нее нужные.

Илья Семенович Остроухов был, бесспорно, одним из крупнейших деятелей в области русского искусства на рубеже минувшего и настоящего столетий, игравшим в его судьбах огромную роль на протяжении нескольких десятилетий. Происходя из небогатой купеческой семьи, он рано пристрастился к живописи и юношей познакомился со всеми московскими художниками, будучи своим человеком в тогдашних художественных кругах, сперва Москвы, а затем Петербурга. Он был пейзажист, и его ближайшими руководителями были А. А. Киселев и отчасти И. И. Шишкин. Но он долго не выступал на выставках, желая сразу появиться в облике законченного мастера, что ему и удалось: первая же его картина "Золотая осень", написанная в 1886 году, была приобретена Третьяковым. За ней в следующем году попали в Галерею еще три, из которых одна — "Первая зелень" — обратила на себя всеобщее внимание, выдвинув автора в первые ряды русских пейзажистов. Своего апогея Остроухов достигает еще через три года, в 1890 году, когда он пишет знаменитую картину

"Сиверко", подлинный шедевр русской школы живописи, в котором лучшие черты барбизонской школы впервые претворились в душе даровитого русского пейзажиста в новом, русском аспекте и на русской природе.

В своем "Введении в историю русского искусства", свыше четверти века тому назад, говоря о поколении молодых московских пейзажистов 1880-х годов — Коровине, Левитане, Серове и Остроухове, я писал:

"Лучшим русским пейзажем этого времени являлся "Сиверко" Остроухова. В этой вещи есть замечательная серьезность, есть какая-то значительность, не дающая картине стариться и сохраняющая ей бодрость живописи, ясность мысли и свежесть чувства, несмотря на все новейшие технические успехи и через головы всех модернистов. "Сиверко" — значительнее и левитановских картин, хотя еще недавно такое утверждение могло бы показаться парадоксальным".

За эти несколько строк мне немало досталось от московских художников того времени, все еще считавших кощунственным сопоставление имени Остроухова с обожествлявшимся в то время именем Левитана. Некоторые видели в этом даже желание польстить всесильному тогда попечителю Третьяковской галереи, фактическому диктатору в области изобразительного искусства. Однако свои слова я готов повторить и сейчас, ибо двадцать восемь лет, протекших со времени их написания, время, этот лучший судья в делах искусства, только подтвердило их справедливость. Я их повторял и в дни жесткой и длительной размолвки с Остроуховым из-за Третьяковской галереи.

Окончив курс Практической академии в Москве, Остроухов вслед за тем пополнил свое образование систематическим чтением книг на русском и иностранных языках. Он основательно, будучи уже взрослым, изучил французский, немецкий, а позднее и английский языки, только чтобы иметь возможность свободно на них читать. Он научился и недурно играть на рояле, любя музыку и изучив музыкальную литературу. У него был вкус, и он хорошо разбирался в художественных произведениях.

Несколько досадных недостатков сводили иногда на нет все эти достоинства. Женившись на дочери Петра Петровича Боткина, едва ли не самого богатого из Боткиных, — Надежде Петровне Боткиной, на других дочерях которого были женаты поэт *А. А. Фет* и *Н. И. Гучков,* московский городской голова после князя Голицына, Остроухов сразу разбогател, завел свой особняк в Трубниковском переулке, журфиксы, обеды и ужины, на которые съезжалась избранная купеческая и избранная художественная Москва. Остроухов не по дням, а по часам становился балованнее, капризнее и невоздержаннее, позволяя себе распоясываться и распускаться не только при своих и при друзьях, но и в присутствии незнакомых. Кровь московского самодура, чистокровного "Тит Титыча", в нем то и дело просачивалась сквозь холеную кожу "европейца".

Остроухов перестал серьезно работать. Одновременно с возвышением его общественного положения он падал как художник. Он ежедневно в положенные часы должен был находиться "в деле", то есть сидеть в конторе чаеторгового предприятия "Петра Боткина сыновей", ибо иначе тесть перестал бы давать зятю деньги.

А тесть был типичным московским коммерсантом пореформенной эпохи — суровым, строгим, жестоким. Ему доставляло удовольствие поиздеваться над

просителями, которых, конечно, было немало. Один из них с горечью рассказывал мне, много лет спустя, о своем визите к Петру Петровичу. Он пришел просить помочь ему в деле издания нужных и полезных книг. Тот принял его вежливо и терпеливо и долго выслушивал соображения и мысли посетителя. Последний был уже уверен, что его дело выгорит, ибо Петр Петрович слушал с видимым интересом и участием. Когда тот кончил, Боткин пригласил его стать вместе с ним на колени и помолиться. Он истово клал земные поклоны и с жаром молился. Это еще более убедило посетителя в удачном исходе его посещения. Молитва, однако, все затягивалась, и только через час старик встал, крепко пожал посетителю руку и, пожелав всех благ, подал ему осьмушку чаю. Одураченный, тот ушел, конечно, ни с чем.

После смерти тестя Остроухову пришлось по-прежнему, уже по привычке и в силу крепко укоренившихся в купечестве традиций, ходить в контору, ежедневно отсиживая там положенные часы. Так же ходили и Гучков и сын Д. П. Боткина, Петр Дмитриевич, наследовавший отцовское собрание иностранных мастеров. В свои конторы продолжали ходить и К. С. Станиславский и "скорпионщик" С. А. Поляков в те годы, когда у первого был уже свой театр, а второй издавал "Весы". Москва — ничего не поделаешь.

Обстановка богатства, почета, лести быстро развила в Остроухове чванство, самоуверенность и всякие фанаберии, делавшие его временами нестерпимым, особенно с тех пор, как он пристрастился к вину. Он пил только красное, но пил целый день и к вечеру обычно бывал "на взводе". Тогда он принимался "крутить". Серов рассказывал мне забавный случай из числа многих, связанных с его воспоминаниями о подвыпившем Остроухове.

Поздно вечером Остроухов как-то позвонил Серову:

— Антон, ты?

— Я.

Серов по голосу слышит, что Остроухов "готов".

— Приезжай немедленно ко мне.

— Ты с ума сошел — уж второй час!

— А я тебе говорю — приезжай: не пожалеешь — очень важно, я сейчас пошлю за тобой Ивана с санями.

Пришлось ехать. Серов был уверен, что к Остроухову привезли какого-нибудь невиданного Левицкого или Рокотова для Галереи. Надо было ехать. Остроухов встретил его в вестибюле рядом с передней, в шубе.

— Ну, едем скорее.

— Куда?

— Как куда? К Яру.

— Как к Яру, почему к Яру?

— А так, цыган слушать.

Остановить выпившего Остроухова не было возможности, а так как пускать его в таком состоянии одного было немыслимо, то чинному и семейному Серову пришлось отдуваться и ехать. До Казенной палаты на Воздвиженке доехали без приключений, но маленькому Серову было трудно держать огромную, раскачивающуюся во все стороны тушу Остроухова, чтобы оградить ее от падения. Перед великолепным фасадом палаты вытянувшееся тело Остроухова скользнуло из саней, как мороженая белуга, и очутилось на снегу. Иван остановил лошадь и дал сойти Серову, после чего, не обращая внимания на

обоих, стал спокойно и бесстрастно объезжать лошадь вокруг тела барина, лежавшего замертво на снегу. Он сделал по крайней мере с десяток кругов, пока Серов не привел городового, чтобы помочь ему уложить в сани недвижимого Остроухова и привезти его домой. Иван рассуждал резонно: "То дело господское, там они — как хотят, а мое дело кучерское — лошадь горячая". Несмотря на большие средства и возможность в 80-х годах покупать за бесценок первоклассные произведения старых и новых мастеров, Остроухов не сумел создать галереи высокого ранга, о которой мечтал всю жизнь. Он слишком разбрасывался, собирая решительно все: и Египет, и Китай, и Ренессанс, и старых мастеров и новых, иностранцев и русских, живопись и прикладное искусство, автографы и книжные редкости. Если собираешь все, не соберешь ничего.

Кроме того, он обладал еще одним недостатком, свойственным коллекционерам, не в меру самоуверенным, но не вышколенным и недостаточно тонкой культуры: он нещадно переоценивал свои покупки, считая все первоклассным, поэтому у него были только подлинные Веласкесы — их было целых три! — были Корреджо, Веронезе, Эль Греко и много других великих имен. При этом всегда последняя покупка была самой феноменальной, лучшей из всех предыдущих: "Ничего подобного нет ни в Эрмитаже, ни в Лувре!"

Возражений он органически не переносил, порывая из-за них нередко со старыми друзьями. В такой атмосфере самовлюбленности и преклонения посетителей Трубниковского переулка перед его остротами, сентенциями и приговорами он то и дело влетал с покупками самым курьезным образом. Незачем говорить, что в собрании Остроухова не было ни одного Веласкеса, как не было и Корреджо, Веронезе, Эль Греко.

Но и русская часть его собрания была далеко не на высоте его средств и тех возможностей, какие ему давали дружеские связи с лучшими русскими художниками и долголетняя практика по Третьяковской галерее. Какое исключительное собрание старых и новых русских мастеров мог составить Остроухов и как оно в конечном счете малозначительно! И это несмотря на то, что он не слишком стеснялся в своих покупках тем, что состоял во главе Галереи: к нему несли вещи на дом, несли ежедневно, и он не всегда доводил до сведения Совета о лучших картинах, приносившихся ему в Трубниковский переулок, оставляя для своего собрания такие шедевры, как портрет *"Прейс" Кипренского.*

Главный враг Остроухова *Иван Евменьевич Цветков* был его прямым антиподом. Остроухов был западником, не мог жить без ежегодной поездки в Париж и Биарриц, превозносил все иностранное и вечно возился с кем-либо из заезжих "знатных иностранцев", особенно музейных деятелей, историков искусства, художников, коллекционеров. Цветков презирал все иноземное, и людей, и искусство, и даже предметы обихода, признавая только русское. Остроухов одевался элегантно, шил костюмы у первых парижских портных — Цветков носил дома косоворотку и шаровары в сапогах бутылками. У Остроухова обстановка была "ампирная" и "луисезная", он покупал старый фарфор, люстры, бра — у Цветкова все было в русском стиле: дом он выстроил по проекту Виктора Васнецова, из его кабинета открывался вид на Кремль, вся обстановка, до оконных занавесок включительно, была сделана по рисункам того же Васнецова. Признавал он только русских художников, которых считал головой выше иностранных, из русских же — главным образом передвижников,

а из последних — Владимира Маковского. Остроухов склонен был признавать представителей новейшего искусства, отвергая только крайних, вроде Гончаровой и Ларионова, но, повесив у себя Матисса, правда дареного, Цветков не выносил "декадентства", этого "исчадия адова", во всех его многообразных проявлениях. Он при жизни заказал себе надгробный памятник, "чтобы, изволите видеть, не вздумали еще декадентского соорудить". Слова "изволите видеть" он вставлял буквально в каждую фразу. Проект памятника ему также сделал Васнецов, которого после Маковского он ценил выше всех. Третьим уже шел Репин.

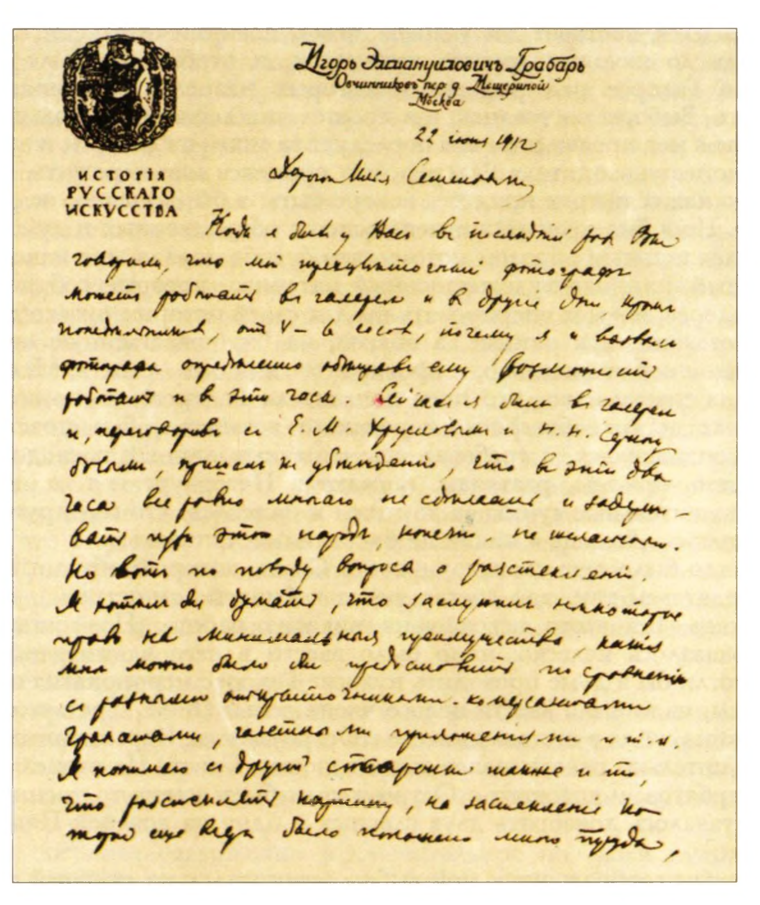
Особенно больших средств он не имел, ибо был сыном симбирского священника, но, служа в Поляковском земельном банке, постепенно дошел до поста члена-оценщика, дававшего ему изрядные проценты. Все же много платить он не мог и особенно замечательных картин у него не было. Кроме того, не имея большого помещения, он покупал только вещи незначительных размеров. Когда Остроухову, считавшему Цветкова последним Терситом, говорили о его замечательных эскизах к картинам знаменитых русских художников, он зло высмеивал своего "друга":

— У меня, видите ли, все эскизы художников, сделанные ими до написания картин, то есть настоящие эскизы, а у Цветкова — эскизы тех же художников, сделанные уже с картин, то есть маленькие повторения. Таких мне и даром не нужно.

У Цветкова совершенно не было художественного глаза, и он мог покупать и покупал за Левицкого и Кипренского портреты, ничего общего с ними не имевшие, и даже прямые подделки, которые потом приходилось ликвидировать. Но больше всего ему недоставало вкуса, и печать жестокой безвкусицы лежала не только на всей его обстановке и в домашнем быту, но и на его собрании. Как и все московские собиратели его времени, он тянулся за Третьяковым, поставив себе целью создать маленькую Третьяковскую галерею. Он и назвал свое собрание "Цветковская галерея", не отдавая себе отчета в гигантской разнице уже самых интеллектов Третьякова и его собственной маленькой персоны. Там — одержимость идей, талант, такт, отсутствие позы, здесь — одно мелкое тщеславие.

И все же мне было бесконечно жаль, когда мои товарищи по музейному отделу решили ликвидировать Цветковскую галерею. Я решительно возражал, считая, что вся обстановка Ивана Евменьевича, с ее чисто московской курьезностью, чудачеством и безвкусицей, была уникальным памятником эпохи, заслуживавшим сохранения.

В 1912 году душевнобольной посетитель Третьяковской галереи изрезал картину Репина "Иван Грозный и сын его Иван". Поднялся вопрос о плохой постановке дела охраны Галереи, и враги Остроухова воспользовались этим случаем, чтобы свести с ним счеты. Цветков, конечно, также немало поработал в эти дни над задачей сокрушения своего врага, мобилизовав через друзей всех, кого мог, из числа активных гласных думы. Началась скрытая травля, выведшая Остроухова из себя, и он подал в отставку. Надо было найти нового попечителя. Тогда происходила ожесточенная борьба двух думских партий: консервативной, состоявшей из откровенных мракобесов, членов "Союза истинно русских людей", а также правых — октябристов — контрреволюционеров и буржуазно-монархической — кадетов. В течение первого десятилетия


Игорь Эммануиловичъ Грабарь
Овчинниковъ пер. д. Мещериной
Москва

ИСТОРІЯ РУССКАГО ИСКУССТВА

22 июня 1912

Дорогой Илья Семенович,

Когда я был у Вас в последний раз Вы говорили, что мой исключительный фотограф может работать в галерее и в другие дни, кроме понедельника, от 9-ти до 10 час., почему я и вызвал фотографа определенно обязуясь ему возможность работать и в эти часы. Сейчас я был в галерее и, переговорив с Е. М. Хрусловым и Н. Н. Черногубовым, пришел к убеждению, что в эти два часа все равно ничего не сделаешь и задерживать из-за этого народ, конечно, не желательно. Но вот по поводу вопроса о расположении. Я хотел бы думать, что заслуживаю некоторых прав на минимальное преимущество, каким мне можно было бы предоставить по сравнению с разными отцами-сочинителями, комиссарами, гласными, частными ли, приложенными ли и т. п. Я понимаю с другой стороны также и то, что расположение картин, на заседании которого еще ведь было положено много труда,

Письмо И. Э. Грабаря И. С. Остроухову на бланке издания "Истории русского искусства".
1912

нового столетия в думе господствовали правые, в начале второго десятилетия вес кадетов настолько усилился, что они были уже накануне своего определенного большинства. Не знаю, кому пришло в голову выдвинуть мою кандидатуру в попечители галереи, знаю лишь, что эта идея исходила из кадетских кругов, главным образом от группы *Н. И. Астрова,* будущего городского головы. Из разных соображений мою кандидатуру поддерживал и тогдашний городской голова Н. И. Гучков. Я узнал обо всем этом лишь после того, как получил письмо от Остроухова, просившего меня приехать к нему из Дугина. У него я застал Гучкова и, помнится, еще кого-то. Остроухов рассказывал мне о выдвинутой группой гласных мысли и настаивал на том, чтобы я не отказывался, а тотчас же согласился поставить свое имя на баллотировку, уверяя, что выборы обеспечены и что никакого другого кандидата нет. Он очень опасался, как бы не выдвинулась в сумятице кандидатура Цветкова.

Я согласился, поставив два условия: чтобы мое попечительство было недолгим, впредь до находки другого кандидата, и чтобы мне было разрешено провести в Галерее ряд реформ, в которых назрела надобность. На это согласились. Выборы состоялись, и я прошел, поддержанный большинством.

Если бы я мог предвидеть, что последует за моим избранием и вступлением в обязанности руководителя Галереи, что придется мне пережить, свидетелем и мишенью каких интриг придется вскоре быть, я бы, конечно, не решился на такой шаг. Но я был неопытен и неискушен в общественных и думских делах. Я согласился главным образом потому, что судьба давала мне наконец в руки тот огромный историко-художественный материал, который собран в Третьяковской галерее, и я мог оперировать им для своей истории русского искусства не на расстоянии, как раньше, а вблизи, на "художественную ощупь". Это было слишком соблазнительно, и против этого я не мог устоять. Меня смущало только то обстоятельство, что пост попечителя Галереи, по примеру других аналогичных постов обширного городского хозяйства, был почетным и не только не оплачивался, а требовал еще изрядных личных расходов на представительство, приемы, разъезды, поездки в Петербург и т. п. Но я тогда получал внушительные суммы за картины и надеялся, что год-другой с легкостью управлюсь. Дольше я никак не рассчитывал оставаться.

Мне надо было еще сконструировать Совет, который обычно составлялся его председателем так, как составляются кабинеты министров, — из единомышленников. Без этого невозможна никакая работа. Но составить такой кабинет оказалось нелегко: надо было ввести в него влиятельных гласных, которые могли бы в думе проводить нужные Галерее мероприятия и защищать ее интересы, надо было ввести нового члена семьи П. М. Третьякова, так как А. П. Боткина, уйдя в отставку вместе с Остроуховым, Карзинкиным и Третьяковым, решительно отказывалась идти в новый Совет. Не вышел в отставку только Щербатов, у которого с Остроуховым были какие-то трения, следовательно, оставалось доизбрать двух гласных и одну из дочерей Павла Михайловича.

По разным соображениям мой выбор остановился на старшей его дочери, Вере Павловне Зилоти, о которой много хорошего рассказывал мне Серов, за два года до этого умерший.

Она охотно согласилась работать со мной, и у нас вскоре завязались самые дружеские отношения. В вопросах искусства она обладала большой чуткостью, была умна и тактична.

Оставалось подобрать еще двоих, по возможности из среды коллекционеров и по возможности из числа гласных. Такова уж была установившаяся традиция.

Самыми крупными коллекционерами Москвы были *Сергей Иванович Щукин* и *Иван Абрамович Морозов,* но первый собирал исключительно произведения новейших французов, а второй главным образом французов, изредка лишь покупая русских. К 1913 году он их также уже не покупал более. Ни Щукин, ни Морозов не были гласными, но вес имели, конечно, не меньший, если не больший. Оба они — крупнейшие фигуры в истории русского собирательства.

Щукин, начав с весьма скромных французов и других иностранцев, выставлявшихся в Париже, в салоне Марсова поля, вроде норвежца Фрица Таулова, "левея" из года в год, быстро перешел на крайние модернистские позиции.

Благодаря тому что он сравнительно долго ориентировался на знаменитого парижского торговца картинами старика Дюран-Рюэля, он успел составить замечательное по полноте собрание картин *Клода Моне* и отчасти *Дега*. Гораздо хуже представил он у себя *Ренуара*, еще хуже *Сислея* и совсем упустил *Мане*. Это случилось оттого, что, перейдя к Сезанну и собрав его отлично, он уже считал ниже своего достоинства возиться с какими-то импрессионистами, людьми "безнадежно отсталыми" по сравнению с Сезанном. Но вот он переходит к *Гогену*, и Сезанн тоже отходит на второй план. Из-за Гогена он проглядел *Ван Гога*, которого мог в свое время купить несколько десятков при своей настойчивости и средствах, притом еще за сравнительно небольшие деньги. Но после Гогена пришли новые увлечения, по очереди сменившие одно другое, — сперва *Матисс*, которым он заполнил всю галерею, а позднее *Пикассо*, который оттеснил и Матисса. Его картинами собрание было буквально наводнено. Получилась невероятная перегрузка его этими двумя последними мастерами, дававшими повод называть щукинское собрание музеем Матисса и Пикассо.

В оправдание Щукина надо сказать, что он, по натуре и темпераменту, был собирателем искусства живого, активного, действенного, искусства сегодняшнего или, еще вернее, завтрашнего, а не вчерашнего дня. Его тешило при этом сознание, что картины, которые он покупал, — еще не музейные, еще не "омузеены", поэтому очень дешевы. Утешение это диктовалось не скупостью, а спортсменской складкой этого человека, любившего позлорадствовать над толстосумами, берущими деньгой, а не умением высмотреть вещь. Он любил говорить, потирая руки:

— Хорошие картины дешевы.

Он был прав: картины величайших мастеров XIX века стоили пустяки при жизни их авторов — сотни франков, чтобы после их смерти подняться до сотен тысяч и миллионов. И, конечно, интереснее, не только в смысле денег, но и в смысле чести, купить вещь, дошедшую до 100 000 франков, тогда когда она стоила только триста.

Щукин составил совершенно исключительное по своей художественной ценности собрание, равного которому нет в мире. Даже в Америке, где собирали и собирают не люди, а их капиталы, могущие собирать все, что только мыслимо на свете, нет галереи новейшего французского искусства такой высокой ценности, как щукинская. Ее воспитательное значение было и есть огромно, а тем самым огромна и роль самого Щукина, с каких бы сторон его ни критиковать. Можно только жалеть, что, одержимый настоящей страстью ошеломлять мещан и падкий на "последний крик моды", он не всегда отдавал себе отчет в сравнительной ценности отдельных явлений в искусстве, принимая нередко зыбкое за прочное, преходящее за вечное.

Совсем иного типа собирателем был Морозов. Как все собиратели, как и Щукин, он начал скромно, покупая сначала "смирные" вещи и только постепенно переходя к более решительным новаторам. Сперва он покупал только русских, перейдя к французам довольно поздно.

Из русских он больше всего любил К. Коровина и Головина, которых собрал исчерпывающе. Французов он собирал, в противоположность Щукину, систематически, планомерно пополняя определявшиеся пробелы. Поэтому его собрание не выпячивалось неожиданно в какую-нибудь одну сторону, как щукинское, но зато в нем не чувствовалось того страстного собирательского

темперамента, как там. Оно не шумливо, как щукинское, не заставляет публику ни хохотать до упаду, ни негодовать, но те, кто любит и понимает искусство, наслаждаются одинаково тут и там. Которое из них лучше? Этого даже сказать нельзя. В обоих есть мировые шедевры. Но в щукинском их, пожалуй, больше. Морозовское собрание, в сравнении с тем, — собрание под сурдинку. И сам Иван Абрамович был человек тихий по сравнению с энергичным, громко говорящим и громко смеющимся Щукиным. Он ни в какой мере не был снобом и собирал под конец из глубокой внутренней потребности, без тени тщеславия, не для людей, а для себя. Он боялся только, как бы его не удалили из особняка, когда последний превратился в государственный музей, и был несказанно обрадован, когда состоялось назначение его заместителем директора музея.

Я просил Ивана Абрамовича войти в Совет Третьяковской галереи. Он решительно отказался, ибо почестей не любил, а полезным себя для Галереи не считал. Как я его ни уговаривал, убедить его не удалось.

Его отказ ставил меня в исключительно затруднительное положение. Приходилось искать кандидата среди гласных думы.

Очень хотелось попасть в члены Совета И. И. Трояновскому, и он был несколько обижен на меня, что я не выдвинул его кандидатуры. Я ему откровенно высказал соображения, диктовавшие мне держаться "отцов города": если Галерея не будет иметь своих членов в думе, она не сможет нормально расти и развиваться. Перебирая тогдашних гласных, я остановился на *Алексее Петровиче Лангговом* и *Романе Ивановиче Клейне*.

Первый принадлежал к прогрессивной группе, второй — к консервативной. Против Лангового не было никаких возражений: известный врач, профессор Высших женских курсов, он был давним собирателем, имел прекрасные вещи Левитана, Серова и других художников.

Клейн был также заметной личностью в Москве. Популярный архитектор, только что закончивший постройку здания Музея изящных искусств, всем импонировавшего, он был одним из влиятельнейших гласных, членом и председателем многочисленных думских комиссий. Его кандидатуру выдвинули правые, в противовес Ланговому. Я встречался с ним до того в комиссии по премированию лучших фасадов новых московских зданий; он производил впечатление человека умного, культурного и делового, и я не имел возражений против его вхождения в Совет, особенно после того, как из личных переговоров с ним по этому вопросу выяснил, что он во всем полагается на меня и мой такт. Он всецело согласился со мной, что руководить Галереей может только Совет, вполне единодушный в своих художественных взглядах, поэтому он заранее подписывался под моей программой.

Я знал, что Роман Иванович — человек далеко не прогрессивный не только в политике, но и в искусстве, что он старый приятель Владимира Маковского, а картины и акварели разных художников, висевшие у него в мастерской и квартире, не давали мне основания надеяться на его поддержку моих новаторских симпатий. Я понял, что ему очень хотелось попасть в члены Совета, и он готов был делать всяческие авансы, чтобы я ему в этом помог. И должен признаться, что он меня ни разу за всю совместную работу в Галерее не подвел, будучи неизменно корректным и тактичным. Самое большее, что он себе позволял, это отвести меня на выставке в сторону и спросить с улыбкой:

— Скажите мне, вы действительно считаете, что эти — простите меня — ужасные вещи Ларионова и Гончаровой надо приобретать для Галереи?

— Надо, Роман Иванович.

— Честное слово?

— Честное слово.

— Ну, что делать? Я вам абсолютно верю: значит, я чего-то не понимаю.

Понимал он в этих делах, действительно, мало, но, веря мне, никогда не возражал.

С А. П. Ланговым у нас также за все годы совместной деятельности не было никаких не только трений, но и несогласий, как и с В. П. Зилоти. Трения, как увидим, возникли только между Щербатовым и всеми остальными членами Совета.

Пока шли все эти переговоры, я, в качестве попечителя, уже приступил к процедуре приемки Галереи. На первых же порах мне пришлось немало изумляться. Прежде всего Остроухов не явился сдавать Галерею, велев мне передать, что никаких "дел" нет и сдавать вообще нечего. Я попробовал поговорить с ним по телефону, доказывая, что, поскольку художественные произведения Галереи имеют помимо художественного значения и огромную чисто материальную ценность, я не могу вступить в исполнение своих обязанностей, не приняв официально всего этого имущества. На это он мне сказал, что ему нет надобности приезжать в Галерею для сдачи ее, что все это может сделать хранитель Галереи Н. Н. Черногубов.

Делать было нечего: надо было принимать Галерею от хранителя, хотя мне и было ясно, что от хранителя может принимать новый, идущий ему на смену хранитель, попечитель же должен принимать от попечителя. Приступили к приемке. Я потребовал инвентарные книги. Черногубов ответил с саркастической улыбкой, что никаких инвентарных книг нет. Он сам считал это чудовищным для музея.

— Как же мне принимать Галерею?

— Придется по каталогу.

— Как же я могу принимать по каталогу, когда в каталоге есть такие номера, как 561 или 585: под первым значится целая "витрина заметок и этюдов из разных путешествий" Верещагина, а под вторым — "витрина эскизов для Владимирского собора в Киеве" Виктора Васнецова. Знаете вы, сколько рисунков под первым номером и сколько под вторым?

— Нет, — ехидствовал Черногубов, — и никто не знает.

— А зафиксировано где-нибудь их число?

— Нет, считалось, что это ни к чему.

— Так ведь их, может быть, было по пятьсот в каждой витрине, а сейчас только по двести.

Присутствовавший при этом старший технический служащий, старик Андрей Маркович, которого я знал уже добрых четверть века до того, обиженно заявил:

— У нас тут воров нет, все честный народ, на подбор — как один человек.

Я напомнил ему, что в любом железнодорожном вагоне третьего класса вывешен "инвентарь" всего движимого имущества, находящегося в вагоне, до плевательницы включительно, а в такой мировой сокровищнице искусства, как Третьяковская галерея, имущество которой исчисляется миллионами, нет даже

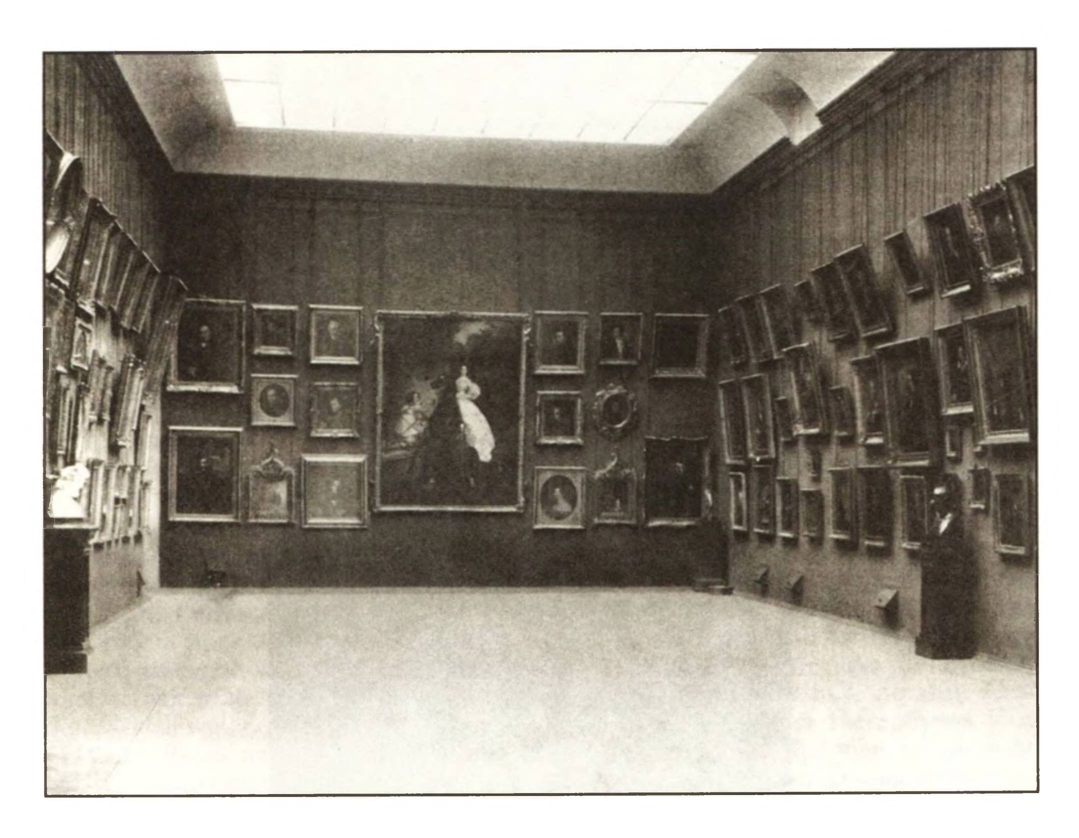
Экспозиция произведений К. Брюллова и его современников в Третьяковской галерее до "реформ Грабаря"

инвентаря вагонного типа. Нормально ли это? Хорошо, что все честны, но ведь когда-нибудь может прийти и нечестный в среду честных?

Признаюсь, я был немного смущен этим неожиданным открытием. Ведь только косностью российских жуликов можно было объяснить тот факт, что до сих пор ничего не выкрадено из Галереи. При некоторой ловкости нетрудно вынуть не только рисунок, но и любую небольшую картину, заменив ее копией, и никакое следствие не сможет доказать, что оригинал подменен, ибо для этого нет единственно убедительного материала — точного описания всех примет и обмера.

Гучков тогда уже не был городским головой, и его временно замещал Брянский, к которому я и отправился, чтобы поделиться с ним моими сомнениями как в этом отношении, так и по ряду других вопросов, вставших передо мною в первые же дни моего ознакомления с Галереей.

Весь научный штат Галереи состоял из хранителя Черногубова и его помощника Н. М. Щекотова. Последний вскоре уехал в продолжительный отпуск, предприняв путешествие в Мистру, в Греции, а с началом войны был



Экспозиция произведений К. Брюллова в Третьяковской галерее после "реформ Грабаря"

мобилизован и вскоре же взят в плен, откуда вернулся только в 1918 году. Фактически все дела вел единолично Черногубов, бывший одновременно и заведующим Галереей, и ее ученым секретарем, ибо был секретарем Совета, и переписчиком, и бухгалтером, и кассиром. В Галерее не было даже машинки и машинистки, и Черногубов своим бисерным неразборчивым почерком отвечал на входящие бумаги и письма, на которые он считал нужным давать какой-нибудь ответ. Подавляющее большинство бумаг и писем оставалось без ответа, и нужна была особенная настойчивость корреспондента, чтобы добиться ответа.

Все это я изложил Брянскому, сказав, что так продолжать нельзя и необходимо предпринимать меры к расширению штата, хотя бы пригласив для начала машинистку. Оказалось, что об этом и думать было нечего. Только со вступлением в должность городского головы Астрова удалось добиться этого первого шага по пути реорганизации Галереи. Купили машинку, завели машинистку, которая исполняла обязанности бухгалтера и кассира, и можно было, по крайней мере, хоть ликвидировать производственный хаос и отвечать на запросы и письма.

И. Э. Грабарь.
Фотография. 1913

Но как было поднимать целину Галереи, имея в своем распоряжении одного Черногубова? Он отлично понимал всю безнадежную отсталость Галереи в смысле не только музейном, но и просто организационно-хозяйственном, немало над этим потешаясь и вышучивая Остроухова. Галерея продолжала оставаться таким же частновладельческим собранием, каким была при П. М. Третьякове. Все старания прежних Советов, усилия Остроухова, а по его подсказу, и думы старого состава сводились к тому, чтобы это положение закрепить и сохранить навсегда. Отсюда вытекали последствия, приведшие сторонников сохранения "статус-кво" в Галерее к тому смехотворному фетишизму памяти незабвенного основателя Галереи, который я застал в 1913 году.

Считалось, что в Галерее все должно оставаться в том виде, в каком было в день смерти Третьякова. Ничто не может быть изменено, ни одна картина перевешена, ни одна скульптура переставлена, ни одно вновь приобретенное произведение нельзя было вешать в старых залах.

Все это было чистейшим лицемерием: после смерти Павла Михайловича, жившего с семьей в доме Галереи, вся его квартира, состоявшая из восьми комнат, а также помещавшаяся внизу контора были перестроены и обращены в выставочные залы, причем была сооружена нынешняя входная лестница и построен фасад в русском стиле по проекту В. Васнецова. Этим самым особняк Третьякова и его квартира превращались в организованный музей, и все частновладельческие пережитки лаврушинского дома, казалось бы, должны были отойти в область преданий. Для чего было притворяться, что ничего не изменилось и все остается по-старому?

Третьяков оставил завещание, составленное домашним образом, в котором он назначал значительные суммы денег, его собственных и брата Сергея Михайловича, на покупку дальнейших художественных произведений, которые отражали бы "поступательное движение русского искусства". Вокруг этого завещания поднялись нескончаемые споры и создался целый синклит его комментаторов — специалистов по вычитыванию между строк мыслей, которые хотелось вычитать, но которых создателю Галереи и в голову не приходило. Каждый толковал по-своему, пока окончательно и бесповоротно не запутались. Я знал все это понаслышке, но только став попечителем, уразумел всю непроходимость толковательских дебрей, в которых очутились слишком ретивые защитники Третьякова от всех и всяких посягательств на его священное имя.

Те, кто помнят Третьяковскую галерею 1912 года, не забыли, конечно, что она собою представляла. Не было зала, в котором не стояло бы по нескольку щитов, завешенных картинами. Картины висели буквально от пола до потолка, висели как попало, крошечные этюдики рядом с огромными холстами. Сам Третьяков во всем этом был даже неповинен. Привезя из Петербурга или откуда-нибудь из провинции несколько десятков новых картин и не имея за своими фабричными делами досуга для их развески, он говорил своему камердинеру Андрею Марковичу:

— Андрей, повесь где-нибудь.

— Да где же, Павел Михайлович: яблоку упасть негде — снизу доверху все забито.

— Ну, потесни как-нибудь.

Третьяков уезжал в Кострому на фабрику, а Маркыч "теснил" и вешал, как умел, или, вернее, как позволяли стены и щиты. Если не хватало ни тех ни других, сооружались новые щиты, пока они не заполнили все залы, создав непроходимые заторы, среди которых публика лавировала, то и дело задевая за картины. И все это считалось делом рук Третьякова, не подлежавшим поэтому изменению. Худшей хулы на Павла Михайловича нельзя было придумать. Хорош же должен был быть его вкус и примитивен его музейный такт, если бы можно было хотя бы на минуту допустить, что действительно он был автором этой нелепой развески — вразброд, с размещением картин одного и того же художника по шести залам, в различных концах Галереи, с повеской внизу, на уровне глаза, слабых вещей и загоном под потолок шедевров. Это — нелепейшая клевета. Третьяков отлично умел вешать, показав это в тех случаях, когда после пристройки новых зал к расширявшейся из года в год Галерее он производил генеральные перевески всех картин. В последние годы жизни Третьяков носился с мыслью пристроить еще шесть или восемь зал, начиная от Васнецовского корпуса к Лаврушинскому переулку, с заворотом по

переулку. Только смерть помешала осуществлению этой мысли, но смерть застала его в момент наибольшей загрузки стен и щитов картинами. Однако то была развеска не Павла Михайловича, а Андрея Марковича, который мог гордиться восторгами, расточавшимися сикофантами его гениальной экспозиционной изобретательности.

Но если даже допустимо было спорить о художественной целесообразности этой дико-случайной развески, то не могло быть двух мнений о ее опасности с точки зрения охраны Галереи. При множестве щитов, загораживавших перспективу от зоркости стоящего на посту технического персонала, только счастливой случайностью и полной неосведомленностью профессиональных воров о ценности Милле, Коро, Месонье, Фортуни, Менцеля можно объяснить отсутствие в Галерее организованных хищений. Группе изумленных гласных, которых я водил по Галерее, я предлагал пари, что организую фиктивную кражу, при наличии этой бездны щитов, даже если обслуживающий залы персонал будет о том предупрежден.

Черногубов был всецело за удаление щитов и вообще за полную реорганизацию Галереи: его не только не надо было в этом убеждать и подтягивать, но он сам торопил меня не терять ни одного дня при столь благоприятно сложившейся в пользу реформ конъюнктуре. Мы начали с удаления самого нелепого двойного щита в верещагинских залах, поставленного в виде угольника и приткнутого к продольной стене. Этот нарост на стене, тупым углом выступавший из нее на середину проходного зала, совершенно не давал охране видеть, что совершается за ним. На беду с обеих сторон угольника висели популярнейшие картины Верещагина: "Побежденные" — панихида по павшим и "Двери Тамерлана". У них вечно толпилась публика, отчего затор только увеличивался. Надо было видеть ликование Черногубова после этого первого "акта надругательства над памятью Павла Михайловича", как квалифицировали удаление злополучного щита-угольника Остроухов и стоявшая за его спиной думская партия.

Николай Николаевич Черногубов был человек особенный, не на каждом шагу встречающийся, и в истории Третьяковской галереи ему должно быть отведено видное место. Блестяще одаренный, наделенный острым, едким умом, он не щадил никого из своих многочисленных недоброжелателей и завистников. А их было много. В самом деле, Черногубов сделал в каких-нибудь пять-шесть лет поистине головокружительную карьеру, не дававшую многим покоя.

Молодым учителем одной из московских гимназий он пришел к Остроухову, бывшему по жене в родстве с Фетом, для пополнения своих материалов по биографии и творчеству поэта, которого специально изучал. Оценив ум и способности Черногубова, Остроухов полюбил его, постоянно приглашая к себе, и предложил ему в конце концов место помощника хранителя Галереи. Хранителем был тогда посредственный пейзажист-передвижник Е. М. Хруслов, человек добросовестный и хороший служака, но малоодаренный. Черногубов охотно променял педагогическую службу на думскую, а после трагической смерти Хруслова, бросившегося под поезд, занял его место.

Третьяковская галерея была для него только средством к завоеванию самостоятельного высокого положения в Москве — задача, поставленная им себе, как кажется, еще на школьной скамье. Надо было выходить в люди.

Черногубов знал, что он умен и талантлив, почему не попытаться? Сперва он попробовал пробиться исследованиями историко-литературного порядка, для чего и засел за новую русскую литературу, остановившись на Фете. Подвернувшееся хорошее и спокойное место открывало ему новые перспективы. А место было исключительное: дела абсолютно никакого, сам себе хозяин, и его кабинет вечно полон всякого интересного люда, приходившего сюда после осмотра Галереи покурить, потолковать и послушать злого острослова Николая Николаевича. Я сам в свое время не упускал случая заходить к нему и очень ценил его парадоксы и цинические выходки. А циник он был редкий.

На первых порах он не забросил своих розысков о происхождении Фета, по преимуществу его интересовавшего. Давно было известно, что отец Фета, офицер русской армии двенадцатого года, Шеншин, возвращаясь из Парижа через Кенигсберг, увидел у одной корчмы красавицу еврейку, в которую влюбился. Он купил ее у мужа, привез к себе в орловское имение и женился на ней. Не прошло несколько месяцев, как она родила сына, явно не Шеншина, который и стал впоследствии знаменитым поэтом, взявшим своим псевдонимом фамилию матери. Отцу стоило больших усилий усыновить его, что ему удалось лишь много лет спустя, благодаря большим связям. Официально считалось, что Фет — законный сын Шеншина. Что он был сыном кенигсбергского корчмаря, было секретом полишинеля, но сам поэт это категорически отрицал: однако объективных доказательств противного не существовало.

Черногубов задался целью их добыть, что ему блестяще удалось. Для этого, воспользовавшись рекомендациями Остроухова, он поехал к нелюдимому Фету в его имение, сумел снискать его полное доверие и прожил там целое лето. Бедный старик не подозревал, с какой целью проживал у него этот милый, славный Николай Николаевич, с таким приятным, вкрадчивым голосом, пушистыми русыми усами и каскадом острот. Он бывал у Фета после этого еще не раз, был даже в день его смерти и присутствовал на похоронах. Черногубов знал, что у Афанасия Афанасьевича давно уже был таинственный конверт, лежавший всегда под его подушкой, с надписью: "Вскрыть после моей смерти". В нем, по догадкам Черногубова, должна была находиться окончательная разгадка происхождения поэта. Конверт после смерти был действительно вскрыт родными, после чего его вложили в гроб, тоже под подушку, но Черногубов не знал его содержания. У него хватило решимости достать конверт и ознакомиться с его содержанием. То было письмо матери поэта, на конверте которого стояли те же слова: "Вскрыть после моей смерти". Разгадка в его руках: Фет не был Шеншиным.

Фет его больше не интересовал, и он занялся другим делом. Черногубов был одним из первых, серьезно заинтересовавшихся древнерусской иконой и оценивших ее художественное значение. Тогда они не высоко расценивались на рынке. Исключение составляли только строгановские иконы, особенно подписные, за которые уже П. М. Третьяков платил десятки тысяч. Их Черногубов не мог покупать, почему ограничивался небольшими иконами новгородских писем и ранних московских. Остроухов в то время еще не собирал икон и был о них невысокого мнения. В. М. Васнецов, показывая мне в 1902 году свое иконное собрание, очень меня поразившее, рассказывал мне о споре, возникшем у него незадолго перед тем с Остроуховым. Последний убеждал его бросить собирать иконы, а перейти на картины.

— Как вы можете увлекаться этой чепухой? — говорил он ему.

Лет через десять, когда Остроухов превратился в самого большого собирателя икон, Васнецов опять напомнил мне об этом в одно из моих посещений его мастерской, лукаво приговаривая:

— Эх, Илья Семенович, Илья Семенович, чудило-мученик!

Превращение Остроухова из отрицателя иконы в ее ревностного пропагандиста было всецело делом Черногубова. Медленно, шаг за шагом, он сумел его заинтересовать древней иконописью и в день его именин заставил его купить икону его святого, Ильи-пророка. С нее и пошло все собрание. Ежегодно в Ильин день московские иконники праздновали годовщину начала остроуховского собрания — первую, пятую, десятую, двадцатую, — потому что начало его собрания знаменовало начало иконного собирательства вообще, в том его масштабе, который оно приняло в Москве в 1910-х годах, когда Остроухову удалось втянуть в него В. А. Харитоненко, В. Н. Ханенко, А. В. Морозова, не говоря уже о мелких собирателях. Цены росли из года в год, достигнув к моменту революции фантастических цифр.

По северу разъезжали офени, выменивая у попов и церковных старост старые иконы на новые, "благолепные". Древние иконы обыкновенно валялись на колокольнях и в рухлядных, выброшенные туда уже лет пятьдесят тому назад, за ветхостью. Но иногда приходилось их выкрадывать и из иконостасов действующих церквей, заменяя оригиналы копиями, для чего из Мстеры вызывали реставраторов. Под видом реставрации последние в нужных случаях делали близкую копию со старой иконы, со всеми ее трещинами и иными приметами, и ставили ее на место драгоценного оригинала, который попадал в одно из московских собраний. Немало таких икон-подделок мне приходилось встречать во время различных экспедиций на север в течение революции. Этим путем выяснилось происхождение многих знаменитых памятников живописи.

Офени привозили иконы возами во Мстеру, где их поджидали перекупщики-иконники, а иногда и прямо в Москву, также к перекупщикам. Перекупщики исподволь пристраивали "товар" собирателям, своим клиентам. Черногубов был посредником между перекупщиками и Остроуховым, а последний, в свою очередь, "рекомендовал" партию большим "тузам", снимая с нее предварительно пенки для себя лично.

Как он устраивал эти дела, я в том однажды имел случай лично убедиться.

Обленившись к 1910 году вконец, Остроухов никак не мог закончить текста к изданию Кнебеля — "Третьяковская галерея". Оставалось дописать еще статью о старых русских пейзажистах. Остроухов в архивах не работал, а списывать биографии с печатных изданий ему не хотелось, почему он долго упрашивал меня написать эту главу по материалам, извлеченным мною из первоисточников. Я это сделал, для чего в течение недели мне пришлось бывать здесь целыми днями, засиживаясь до глубокой ночи в его превосходной библиотеке. Я был свидетелем таинственных посещений каких-то людей, приносивших и уносивших иконы во втором часу ночи, а также ночных посещений Черногубова.

Однажды он явился в третьем часу. Остроухов, видимо, с нетерпением поджидал его. У вошедшего был усталый, измученный вид.

— Ну, как? — спросил Остроухов.

— Будь он проклят, насилу перепил его. Кроме коньяку, мерзавец, ничего не пьет.

Что же, сделали?

— Готово.

Оказалось, что он уже много дней подряд обхаживал старообрядческого попа, отца Исаакия Носова, полусобирателя-полускупщика икон, но уломать его было можно только после основательной выпивки. А пил он лихо, да еще коньяк, и перепить его, чтобы самому не напиться, мог только Черногубов. В ту ночь он действительно привез нужную Остроухову икону.

За неделю своего сидения в Трубниковском переулке я видел и слышал столько поразительных вещей, что о них можно было бы написать целую книгу, но самым потрясающим эпизодом был тот, который связан с приобретением Остроуховым двух знаменитейших икон его собрания — "Снятие с креста" и "Положение во гроб", парные к которым — "Тайная вечеря" и "Усекновение главы", несколько худшие по качеству, попали в киевское собрание В. Н. Ханенко.

К Остроухову при мне принесли все четыре эти иконы. Он тотчас же послал телеграмму Ханенко в Киев, примерно, помнится, такого содержания:

"Предлагают четыре первоклассные иконы пятнадцатого века за десять тысяч тчк две я беру советую взять другие ответ необходим немедленно переведите пять тысяч".

К вечеру была уже срочная ответная телеграмма. Варвара Николаевна находила цену дорогой. Остроухов вскипел и отправил новую срочную телеграмму, смысл которой заключался в том, что он благодетельствует Ханенко, а она своего счастья не понимает, и что, если немедленно не будут присланы деньги, икона уйдет: на нее уже есть несколько претендентов. Утром пришла срочная телеграмма: "Согласна деньги сегодня телеграфом Ханенко".

Для меня тогда во всем этом не было ничего особенного, почему Остроухов и не скрывал от меня хода переговоров. Особенным светом озарился этот эпизод только много лет спустя, когда я узнал из нескольких источников, что все четыре иконы были предложены Остроухову не за десять тысяч, а за пять. Две лучшие он получил, таким образом, даром, облагодетельствовав в то же время свою старую приятельницу.

С москвичами, стоявшими на коленях перед его знаниями и непогрешимостью и, конечно, и не подозревавшими о его "методах собирательства", он церемонился еще менее.

Приходит Илья Семенович к антиквару Ш. У него новая партия икон — все Новгород XV века.

— Цена? — спрашивает Остроухов, указывая на "Знаменье".

— Три.

— А "Благовещенье"?

— Тоже три.

— Вот что: "Благовещенье" будет шесть, а "Знаменье"... "Знаменье" пришлите мне, "Благовещенье" возьмет Вера Андреевна. И В. А. Харитоненко, действительно, брала "Благовещенье" — худшее, чем "Знаменье", доставшееся "благодетелю" даром.

Все предложения художественных произведений Галерее, присылавшиеся по почте или делавшиеся устно, проходили через Черногубова, и было очевидно, что ему, страстному собирателю, не должно было быть предоставлено право самому покупать и продавать русские картины и скульптуры, в которых

была заинтересована Галерея. Остроухов в свое время взял с Черногубова слово, что он, сохраняя за собой право приобретать для себя предметы прикладного искусства и картины иностранных старых и новых мастеров, не будет покупать русских. Свое слово Черногубов всегда держал, и Остроухов, рекомендуя мне взять с него такое же слово, уверял, что он свое обещание ему в точности сдержал. Я послушался совета Остроухова и не имел причин раскаиваться: я положительно утверждаю, что не было ни одного случая, когда бы Черногубов меня в этом отношении подвел. Он покупал только в тех случаях, когда Галерее данная вещь была не нужна или у нее не было нужных средств для ее покупки, почему он и получал разрешение на то или другое приобретение.

Зато мебелью и бронзой он интересовался так, как ни один из московских собирателей, и понимал в них толк больше всех.

Обыкновенно мы вместе выходили из Галереи. Заметив, что он никогда не идет по направлению к своему дому, на Девичье поле, а всегда на Пятницкую, где и я жил, я не раз спрашивал его, что у него там за дела? Он с таинственным видом отвечал, что когда-нибудь я это узнаю, но пока еще рано, что дело это интересно, но он не уверен, удастся ли оно ему: нужна большая мудрость. В недостатке у Черногубова мудрости я никогда не сомневался и был за него спокоен. Так продолжалось с год. Заметив, что он перестал сворачивать на Пятницкую, я спросил его, не кончились ли его таинственные путешествия туда. Он ответил утвердительно, рассказав мне бесподобную историю, рисующую его самого и методы его собирательства.

Черногубов напомнил мне, как свыше года тому назад мы были вместе в церкви Климента на Пятницкой, где мы любовались резным иконостасом растреллиевского типа и где видели в боковом приделе, над престолом, замечательную французской работы люстру, с бронзовыми сфинксами. Это было совершенно исключительное произведение первоклассного парижского мастера. Черногубов решил во что бы то ни стало приобрести люстру, для чего и начал ежедневно ходить в церковь, к вечерне и всенощной. Он неистово молился, кладя земные поклоны, хотя не был верующим человеком и в церковь ходил только по иконным делам. Настоятель церкви заметил нового богомольного прихожанина, к тому же оказавшегося щедрым жертвователем: он не пропускал ни одной кружки, чтобы не бросить в нее горсть серебра.

Потребовалось немало времени, прежде чем Черногубов приступил к атаке.

— Батюшка, великий соблазн смущает меня.

— Какой?

— Тут у вас в алтаре, над святым престолом — женщины во образе демонов.

— Где, какие женщины?

— А вот, посмотрите сами: неподобный соблазн, непристойный соблазн!

И Черногубов, с видом убитого кощунственным зрелищем христианина, ведет его в придел и показывает женские головы сфинксов.

Настоятель и сам смущен — ведь и впрямь соблазн; как он раньше этих демонов не доглядел. Черногубов предлагает пожертвовать великолепное новое серебряное паникадило от самого Овчинникова, а эту мерзость умоляет снять. Он готов даже взять ее сам, чтобы куда-нибудь сплавить. Люстра оказалась, конечно, у Черногубова. Ее расценивали в солидную сумму, а серебряное

паникадило от Овчинникова обошлось в пятьсот рублей. Но так как завистники не дремлют, то подняли дело в консистории, выигранное Черногубовым ему одному ведомым способом. Завистники не успокоились и довели дело до синода. Там помогли Оливы, перекупившие люстру. Черногубов был гений на эти дела.

В вопросах искусства, в деле распознания подлинников от подделок, в вопросах художественной оценки — о материальной и говорить нечего — он разбирался, как немногие в тогдашней России. Он знал мебель, бронзу, эмаль, изделия из золота и серебра, понимал толк в камнях, тканях, вышивках. Он знал все это не только практически, как рядовые антиквары, но и научно, перечитав все книги по каждой отдельной отрасли искусства. Он мог бы написать ряд блестящих исследований, но был неимоверно ленив на всякое писание — даже письмо написать было ему нелегко. Да он и презирал писание, будучи типичным "вещевиком" и интересуясь только самым процессом выискивания антикварных ценностей. В этом была доля чисто спортивного увлечения.

С этим драгоценным человеком, источником всяких знаний и огромного опыта, судьба свела меня для проведения обширных работ по реорганизации Третьяковской галереи в направлении превращения собрания частновладельческого характера в организованный музей европейского типа. Удаление одного, первого щита в верещагинском зале повлекло за собой удаление целого ряда других, пока не осталось в Галерее ни одного. Открылись анфилады зал, легко поддававшихся контролю постовых служащих. Технический персонал был выше всяких похвал. Несмотря на то что на его долю выпала огромная, чисто физическая работа по перевеске картин, все работали охотно и радостно, чувствуя ответственность задачи и важность момента.

Совет Галереи уже функционировал. Я составил проект полной перевески на основе историко-художественной последовательности. Начиная с икон, через XVIII и XIX века, я шаг за шагом доводил живопись, скульптуру и графику до наших дней, по возможности без перебоев и перебежек. Я говорю "по возможности", ибо полностью избежать их было нельзя. Во-первых, этого не позволяло самое помещение Галереи, с ее закоулками и тупиками, мешавшими установлению четкой маршрутной циркуляции: чего стоил один пресловутый "аппендицит", как мы не слишком грамотно прозвали три нижних зала, ответвлявшихся от главной оси маршрута действительно наподобие аппендикса.

Но еще больше связывало все мои планы и проекты перевески категорическое требование думы, даже в ее наиболее прогрессивной части, бросить кость исступленным ревнителям "заветов незабвенного основателя Галереи". Циник Черногубов, для которого не было ничего "святого" и который не признавал никаких авторитетов, нещадно издевался над формулой "незабвенности", стоявшей все время поперек самого естественного, простого и логического решения очередного экспозиционного вопроса.

— Чтоб тебя разорвало — опять в "незабвенность" уперлись, — говорил он в таких случаях, хватаясь за голову.

Кость, брошенная сикофантам, заключалась в следующем. Они, вместе и во главе с Остроуховым, утверждали, что все картины, находившиеся в Галерее к моменту смерти Третьякова, не могут быть передвигаемы и перемещаемы: в этой части все должно оставаться в том виде, как было при "незабвенном".

Напротив того, в залах, вновь выстроенных на месте его квартиры, в которых были к 1913 году сосредоточены все приобретения советов Галереи с 1900 по 1912 год, можно производить какие угодно перемещения.

Как я ни доказывал Н. И. Астрову, а затем и М. В. Челнокову, что не следует считаться с не по разуму усердными охранителями "незабвенной памяти", они, переговорив со своей группой, настаивали на необходимости бросить кость: надо было как-нибудь отделить в экспозиции залы Третьякова от зал, созданных Советом. Я просил дать мне несколько дней на размышление, после чего предложил компромиссную формулу: как ни мало это меня устраивало, какими путами это ни грозило связать в дальнейшем всю экспозицию, я готов был идти на разделение Галереи на собственно Третьяковскую и "третьяковскую" в кавычках, только под одним непременным условием, чтобы художники, хотя бы одно произведение которых было уже куплено самим Третьяковым, могли быть представлены в старых третьяковских залах и всеми новейшими своими картинами, приобретаемыми Советом. При этом условии в собрание П. М. Третьякова органически врастали весь старый и новый Левитан, весь Врубель, Серов, Рябушкин, тогда уже умершие, и там же окажутся Сомов, Бенуа, Рерих и много других художников. Мое предложение открывало какие-то заманчивые возможности, между тем как без этого компромисса дело было гиблым и экспозиция безнадежно проваливалась.

Компромисс был принят, и я приступил к генеральной перевеске, проведенной в течение 1914 и 1915 годов.

Само собой разумеется, что при этом компромиссе не могло быть и речи не только об идеальной, но даже о сносной развеске картин. Третьяков не раз очищал свое собрание от балласта, естественного в каждом нормально растущем музее. Он безжалостно удалял десятки и сотни вещей, когда-то представлявшихся ему нужными для Галереи, позднее же показавшихся излишними и лишь загружающими собрание. Этого права, являющегося единственно подлинным регулятором качества музея, мне не было дано. Можно было вносить только относительные улучшения в экспозицию.

Одним из самых неудачных в выставочном отношении был суриковский зал, где кроме картин Сурикова висели еще огромный холст Перова "Никита Пустосвят" и большой "Черный собор" Милорадовича. "Боярыня Морозова" совершенно пропадала в этом зале, так как от нее нельзя было отойти, а из соседнего репинского зала сквозь узкую дверь была видна только часть картины. Между тем суриковская картина не укладывалась ни на одной другой стене Галереи, почему была навсегда пригвождена именно к данной стене. Удалив все картины, кроме суриковских, я пробил на месте двери широкую арку, открыв вид на картину сквозь всю анфиладу зал. Она зажглась всеми своими радужными цветами.

Когда В. И. Суриков пришел к Галерею после новой повески, он, весело балагуря в присутствии собравшихся старейших служащих, отвесил мне земной поклон и со слезами на глазах обратился к ним со словами:

— Ведь вот в первый раз вижу свою картину: в квартире, где ее писал, не видал — в двух комнатах через дверь стояла, на выставке не видал — так скверно повесили, и в Галерее раньше не видал без отхода.

Одновременно надо было организовать дело инвентаризации Галереи и приступить к составлению ее каталога. Само собой разумеется, что мы вдвоем

с Черногубовым этой работы осилить не могли, а Городская управа категорически отказывалась увеличить штаты Галереи хотя бы даже на одного хранителя.

К Черногубову часто заходил молодой человек, интересовавшийся искусством и даже пописывавший в журнале К. Ф. Некрасова "София", *Александр Митрофанович Скворцов*, которого я встречал в хранительском кабинете еще до своего избрания в попечители. Не будучи тогда стеснен в средствах, он не претендовал на жалованье и выражал готовность помогать нам в предстоявшей интереснейшей работе.

У меня был кроме него в виду еще один молодой работник, интересовавшийся искусством, вятич *Николай Георгиевич Машковцев*, приехавший как-то ко мне в Дугино около 1910 года. В Галерее оставалась незамещенной одна штатная единица — должность помощника хранителя Н. М. Щекотова, бывшего в плену, и я возбудил ходатайство о принятии на службу в Галерею, в качестве помощников хранителя, Скворцова и Машковцева, с тем чтобы щекотовское жалованье было разделено между ними пополам. Управа бесконечно долго тянула с этим делом, и только после Февральской революции Скворцов и Машковцев были утверждены.

К инвентаризации было приступлено уже в 1913 году. Мы засели втроем: я, Черногубов и Скворцов. Каждое утро нам приносили в зал Совета, превратившийся в мой кабинет и в кабинет хранительский, тот десяток-другой картин, снять которые со стен было предписано накануне. Мы обмеряли их, описывали все дефекты, подписи, надписи и другие приметы на обороте, меняя, если нужно, атрибуции и названия. В тех случаях, когда можно было по каталогам и журналам середины XIX века установить старые названия картин, ими заменялось случайное название, данное Третьяковым или Остроуховым при покупке произведения в Галерею.

Что касается вопросов атрибуции — определения авторов картин так называемых "неизвестных" художников, художников, которым эти картины приписаны без достаточных оснований или явно ошибочно, — то этой стороной дела пришлось заняться мне, и должен признаться, что она-то и была главным соблазном, заставившим меня с легкостью согласиться стать во главе Галереи. Я так давно мечтал изучить все эти сокровища не на расстоянии, не через стекла, а вблизи, вплотную, на ощупь, с обстоятельным исследованием техники, подписи, всех особенностей данного автора, а тут сама судьба отдавала мне все это в руки. Это не служба, не обуза, даже не труд, а наслаждение, сплошная радость.

Должен отметить, что совершенно такою же радостью это было и для Черногубова и для Скворцова. Достаточно сказать, что, когда кончался день Галереи и все служащие, кроме дежурного, расходились по домам, мы оставались до позднего вечера, часов до девяти-десяти, а временами и до двенадцати ночи, совершенно не замечая времени и усталости. Не уходил и милый, ныне покойный, технический служащий Федор Григорьевич Стрелков, знавший каждую картину Галереи и считавший счастьем хоть сидеть рядом с нами. Как я ни упрашивал его идти домой, он не уходил:

— Что вы, что вы? Вы работаете до упаду, а я только сижу. Никуда я не пойду.

В зависимости от сложности произведения — запутанности авторства, сюжета, происхождения, численности примет, — в течение дня удавалось

закончить инвентаризацию вещей десяти — двадцати, а иногда и до пятидесяти, таких, например, как этюды Северного моря А. Борисова. Но были и случаи чрезвычайной сложности и трудности. Одним из самых популярных произведений Галереи была небольшая картина художника А. П. Лосенко "В мастерской живописца", изображавшая мальчика-живописца, пишущего портрет своей сестренки, поддерживаемой матерью. Ни для меня, ни для Бенуа давно уже не было секретом, что картина эта не могла принадлежать Лосенко, другие произведения которого своей ярко выраженной академичностью не имели ничего общего с этой сценой, выхваченной из жизни, с реалистической живописью, тонкой наблюдательностью и колористическим дарованием ее автора. Бенуа был уверен, что эту вещь написал либо Ходовецкий, либо какой-нибудь неизвестный француз середины XVIII века.

Роясь в архиве Академии художеств, я нашел документ, опубликованный уже некогда П. Н. Петровым, не оставлявший никаких сомнений в том, что Лосенко не мог быть автором картины, — письмо И. И. Шувалова, предлагающее трех мальчиков из хора гетмана Разумовского, спавших с голоса, обучать другому "художеству". Документ относится к 1754 году, между тем на картине была подпись: ALosenko, 1756. Через два года после того как мальчик постиг начатки рисования, он, конечно, не мог создать картину, являющуюся одним из лучших произведений не только русской, но и общеевропейской живописи XVIII века.

Надо было хорошенько изучить подпись на картине, являвшуюся таким образом явно поддельной. Обследование ее палеографических особенностей также не оставляло сомнений в ее недавнем происхождении: ни одна из латинских букв не имела характерного начертания середины XVIII века, а, напротив того, указывала на вторую половину XIX века. Кроме того, дата 1756 лежала на чинке, то есть не на первоначальной живописи. Казалось, что все это давало достаточное основание для того, чтобы рискнуть смыть фальшивую подпись в надежде найти под нею подлинную.

А вдруг под ней нет другой подписи? Уничтожать поддельную можно и должно лишь тогда, когда есть доказательства наличия подлинной, иначе незачем ее трогать: пусть будет свидетельницей подделки.

Тогда еще не применяли рентгеновских лучей к обследованию картин, и пришлось прибегнуть к иному способу. Я просил реставратора попробовать как можно осторожнее смыть слой краски между двумя первыми буквами подписи, не задевая самую подпись. Под смытым слоем, легко сходившим при слабом растворе реставрационного состава, показались следы какой-то другой буквы. Когда все промежутки между буквами были промыты, стало очевидным, что под новой подписью есть старая. Тогда мы приступили к удалению всей верхней подписи, сходившей столь же легко, как и промежуточный фон, и мы получили следующую подпись, не поддававшуюся действию сильнейших растворов, следовательно, изначальную: IFirsove.

После первых минут ликования настали часы и дни мучений, почти отчаяния. Что за странное имя? Что это за язык? Ни по-итальянски, ни по-французски, ни по-английски Firsove не означает ничего: ни такого слова, ни такого производного от аналогичного корня не существует. Сделав попытку перекинуться в Скандинавские страны, я и там потерпел фиаско: и там подобного сочетания букв не оказалось.

Я ночи не спал, раздумывая о неожиданно постигшей меня неудаче, комбинируя на все лады слово, прибавляя к нему всевозможные окончания, но из этого ничего не выходило. Однажды ночью я вскочил, как ужаленный, — меня внезапно осенила мысль: *Фирсов,* просто русский Фирсов, наверно, какой-нибудь *Иван Фирсов,* русский художник, работавший в Париже! Окончание в фамилии Firsove не только не останавливало меня, а, напротив того, еще больше подкрепляло в моей догадке: в середине XVIII века русские, под влиянием французской транскрипции русского произношения, писали фамилии на OB с приставкой e muet. Так, архитекторы Баженов и Старов всегда писали свои фамилии по-французски Bajenove, Starove. Отсюда и Firsove.

Когда я на другое утро пришел в Галерею и сообщил о своем неожиданном открытии, Черногубов хлопнул себя по лбу: "Как же это сразу в голову не пришло?" А могло еще долго не прийти, ибо кому я ни рассказывал об этом ранее, никто не мог разгадать странной загадки.

Списавшись с Дени Рошем, работавшим по истории русских пенсионеров Академии художеств в Париже, я получил от него вскоре письмо, в котором он сообщил мне, что некий Иван Фирсов, пенсионер Петербургской Академии, действительно жил и работал в Париже в середине 1750-х годов, был в почете и даже состоял старшиной русской колонии. В Русский музей поступили как раз около этого времени из Эрмитажа бывшие некогда в растреллиевском дворце Бирона в Митаве два декоративных панно, из которых одно, "Цветы и фрукты", имело подпись: И. Фирсов. Хотя живопись панно и не похожа на живопись "Юного живописца", но это в достаточной степени объясняется различием установок в интимной жанровой картине и декоративном панно. Возможно, конечно, что был еще один Фирсов, которому и принадлежит панно. Название "Юный живописец" я дал картине потому, что оно точнее выражает тему.

Одна за другой картины стали получать новых авторов и новые названия. Следующей за фирсовской была мною намечена загадочная картина, автор которой считался неизвестным и которая носила название "Ученик Академии А. Г. Варнек, рисующий с натуры в деревне". Картина была явно не русского происхождения. Детальное обследование нижней части картины обнаружило в одном месте позднюю запись, по удалении которой выступила подпись автора:

"M. F. Quadal Pin. 1796".

Третьяков покупал только русские картины, поэтому антиквар, предложивший ему для приобретения этот большой холст, предупредительно замазал подпись, выдававшую ее иностранное происхождение, и, кстати, сочинил, что, "по семейному преданию" владельцев, изображенный на картине мальчик — не кто иной, как русский портретист Варнек в юности.

После того как выяснилось, что автор картины моравский художник *Мартин Фердинанд Квадаль,* работавший в России в конце XVIII века до смерти, в 1808 году, удалось найти и название картины в каталоге его выставки, бывшей в Москве в 1804 году: "Юный Вертер, рисующий на дворе детей, коих он там находит".

Знаменитый портрет в рост Екатерины II, с полной подписью: *"Писал Боровиковский",* оказался произведением Рокотова, а подпись Боровиковского поддельной. Портрет Державина работы Левицкого оказался не Державиным

и не Левицким; портрет сенатора с подписью Д. Левицкий — не работой Левицкого, а подпись — поддельной и т. д. Можно было бы написать на тему о новых атрибуциях и об уточнении сюжетов картин Третьяковской галереи за 1913—1917 годы обширную монографию. Ее я и думал издать в качестве официального сборника Галереи, но типографские затруднения первых лет революции этому помешали.

Данные инвентаризации доставляли новый материал для издания каталога реформированной Галереи. В маршрут Галереи не удалось внести всей четкости и ясности, так как этому мешали рогатки "незабвенности"; эти же рогатки лишили должной стройности и каталог, в котором художников одной и той же эпохи пришлось поневоле размещать, отнеся их к разным залам.

В середине 1917 года мне удалось усилить штат хранителей еще на одну единицу и этим ускорить работу над каталогом. Каталог картин и этюдов А. А. Иванова был проработан Н. Г. Машковцевым. Общее предисловие написано мною. Много усилий пришлось потратить на фотографирование подписей, данных в каталоге в факсимиле, и на подбор иллюстраций, которых не удалось набрать всецело из графического материала Галереи, в то время достаточно скудного.

Инвентаризация была проведена на основе особо выработанных инвентарных карточек, и я вошел в думу с ходатайством об ассигновании средств на составление специальных шнуровых инвентарных книг, в которые должны были быть переписаны карточки и рядом с описанием каждой картины наклеена фотография с ее общего вида и деталей. Осуществить этого, однако, не удалось до настоящего времени.

Из новых приобретений, которыми удалось пополнить Галерею, хотелось бы отметить хотя бы только наиболее значительные. К таким относится покупка портрета А. С. Пушкина работы Кипренского. Портрет Пушкина, писанный в 1827 году Тропининым, находился уже в Галерее, приобретенный Остроуховым в 1909 году. Знаменитый портрет Кипренского того же года находился у сына поэта, почетного опекуна, генерала А. А. Пушкина, не хотевшего при жизни расставаться с ним. Только в 1914 году, после смерти Александра Александровича, портрет удалось купить у его сына. Это дело устроил Черногубов, вовремя сигнализировавший опасность потерять его для Москвы: великий князь Георгий Михайлович, президент Русского музея, не пожалел бы никаких денег для приобретения его в музей.

Большим делом было приобретение "Разборчивой невесты" Федотова, пополнявшей скудное тогда еще собрание картин этого мастера, столь блестяще представленного в Румянцевском музее.

Немалым событием явилось одновременное приобретение картины Левицкого "Мальчик в маскарадном костюме" (портрет Ф. П. Макеровского в детстве) и двух картин Михаила Шибанова — "Сговор" и "Крестьянский обед". Первая картина была необходима как единственный тип портрета-картины, отсутствовавший до тех пор в Галерее, а вторые были вообще сенсационным открытием нового художника XVIII века, считавшегося до того полумифической фигурой в русском искусстве. А между тем картина его "Сговор" обнаруживает в авторе большое мастерство, недюжинный композиционный талант и дар характеристики.

Вместо выбывшего из состава Галереи и тем самым из каталога имени художника Лосенко, оказавшегося Фирсовым в тот же день, когда были

куплены картины Левицкого и Шибанова, у того же владельца, правнука Макеровского, дружившего с Левицким, мы приобрели чудесный эскиз Лосенко к его известной картине музея Академии художеств — "Прощание Гектора с Андромахой".

Важным также было приобретение первого эскиза портрета Павла I С. С. Щукина.

Минуя картины художников недавнего времени, в том числе умерших тогда Врубеля, Серова, Рябушкина, я хотел бы остановиться на покупке вещей новейших художников, за которые мне изрядно досталось от черносотенной прессы.

Мне всегда казалось, что директор Галереи нового искусства в своих покупках должен проявлять максимум беспристрастия, отказавшись от своих личных вкусов, симпатий и антипатий. Он должен приобретать не то, что ему нравится, а то, что является вехой в поступательном движении искусства. Я мог ошибаться, но от этого правила никогда не отступал, теряя иногда друзей и наживая врагов. Моими первыми "скандальными" покупками были вещи Н. С. Гончаровой, которую я давно уже ценил, рекомендуя ее одновременно с Ларионовым вниманию коллекционеров. Уже в 1904 году, увидав на "ученической выставке" пастели М. Ф. Ларионова, я отправился его разыскивать. Он жил тогда в комнатушке в Замоскворечье. Придя к нему часов в 11 утра, я застал его в постели. Все стены были увешаны пастелями и масляными этюдами. В тот же день И. И. Трояновский купил у него десяток пастелей.

В то время Ларионов был еще очень "смирным", стоя всецело на платформе импрессионизма. Вскоре он начал "леветь", левея не по дням, а по часам, причем его главным партнером была Гончарова. Импрессионистический пейзаж Ларионова уже был куплен в Галерею в 1907 году, но вещей Гончаровой не было. Я сразу взял у нее три, представлявшие исчерпывающе ее ранний период, до эпохи "Ослиного хвоста", "Лучизма" и "Свободной эстетики". О последней необходимо сказать несколько слов.

Основанная И. И. Трояновским, В. Я. Брюсовым и мною по образцу "Libre Esthétique" в Брюсселе, эта организация стала сразу главной цитаделью формализма. Мои попытки умерить воинственный пыл проповедников последнего не приводили ни к чему: я уже был в глазах Трояновского и Брюсова отсталым. О годах "Свободной эстетики" можно было бы написать целую книгу, ибо она сыграла немаловажную роль в общем развитии русского искусства наиболее реакционного десятилетия русской интеллигенции — от 1907 до 1917 года, — но это уже тема самостоятельного значения, притом охватывающая не одну живопись, а и литературу и музыку. Касаться ее вскользь мне бы не хотелось.

В начале войны на одной из многочисленных тогда выставок в пользу раненых я увидел натюрморт с тыквой и баклажанами, написанный необыкновенно сильно и сочно, со свободою Рубенса или Снейдерса, красивый по цвету. Его автором оказался *Илья Машков*. Отправившись отсюда на другую выставку, я увидел и здесь ряд его натюрмортов и перед ними на стремянке самого художника, крывшего их лаком. Я в первый раз его видел и тут же предложил ему продать две вещи в Галерею. Мне давно уже хотелось приобрести для Галереи что-нибудь из вещей Машкова, но "Тыква" была первой, не вызывавшей у меня никаких сомнений и покорявшей из ряда вон выходящим даровани-

ем и сверкающим мастерством. Я выжидал такой же бесспорной вещи и Кончаловского, чтобы ее купить, но то, что я видел до тех пор, было все еще либо сыровато, либо озорного порядка, — из категории так называемых "пугачей", которыми сами "бубнововалетчики" окрестили свои нарочито "левые" выверты, предназначенные для отпугивания "мещан".

Как-то Щербатов привез натюрморт Кончаловского, на сиреневом фоне, только что купленный М. Ф. Якунчиковой, предлагая его взять для Галереи. Это было талантливо, написано с живописным темпераментом, но сыровато, почему я высказался против, настаивая на приобретении вещи, за которую впоследствии не было бы стыдно ни Совету, ни прежде всего самому автору. На другой день приехал тесть П. П. Кончаловского, В. И. Суриков, с недоумением спрашивая меня, что я имею против Петра Петровича?

— Ничего, очень его ценю и люблю, но поймите, что в его же интересах остановиться на чем-нибудь менее спорном.

— Тогда возьмите "Семейный портрет в розовой комнате".

— Вы знаете, какая травля ведется сейчас против меня и за мои "смирные" покупки, если же я водружу в Галерею холст немногим меньший, чем "Стрельцы", притом всего с несколькими фигурами, то меня в недельный срок попросят убраться из стен Галереи. Кроме того, это очень талантливо, я не спорю, но это тоже не без "пугачества". Я был несказанно обрадован, когда вскоре после этого появилась такая абсолютно бесспорная вещь Кончаловского, как портрет его дочери Наташи, который я тут же предложил приобрести.

Но надо было восполнять и те пробелы в Галерее, которые мне достались от времен Остроухова. Правда, будучи сам деятельным членом "Мира искусства", я, естественно, не мог налегать на приобретение вещей моих ближайших друзей, почему вынужден был лишь в редких случаях прибегать к таким покупкам. Вот причина, почему мастера "Мира искусства" были до революции в Галерее слабо представлены. Зато удалось пополнить Галерею произведениями художников "Голубой розы".

В 1904 году Мусатов повел меня на выставку "Московского товарищества" смотреть вещи молодого художника, которого он считал исключительно одаренным. То был *Павел Кузнецов*. Действительно, единственный подлинный наследник Мусатова, Кузнецов сразу завоевал общее признание художников и тонких коллекционеров своей ярко выраженной индивидуальностью. Когда появилась "Голубая роза", он был уже в ней старшим мастером: младшими были *К. С. Петров-Водкин, М. С. Сарьян, Н. Н. Сапунов, Н. Д. Милиоти* и не совсем вязавшийся с ними *Н. П. Крымов*. Хорошие вещи этих художников и приходилось выискивать для Галереи. Сам я художник иного направления — реалист до мозга костей, но "Голубая роза" — немаловажная веха, как бы к ней ни относиться. Из других тогдашних приобретений для Галереи я считаю нужным упомянуть только о картине Левитана "Сумерки. Копны", купленной в 1915 году, так как из-за этой покупки возник длительный конфликт между Щербатовым и остальными членами Совета.

Щербатов, живя в Наре, почти никогда не бывал в Галерее, совершенно ею не интересуясь, хотя там и происходила огромная работа, ответственность за которую нес Совет в целом. Все остальные члены Совета, напротив того, постоянно заходили в Галерею, принимая участие в обсуждении ряда очередных вопросов, которых всегда бывало вдоволь. Он редко участвовал даже на

заседаниях Совета, несмотря на то что повестки ему всегда аккуратно посылались.

В начале 1915 года, в разгар работ, он заехал в Галерею. Увидав в зале Совета новую картину Левитана, он спросил: "Что это?" Я ответил, что могу его поздравить с новым приобретением: Совет только что приобрел для Галереи эту вещь, одну из лучших левитановских вообще. Щербатов вспылил: "Как приобрел Совет? Без меня?" Я объяснил ему затруднительное положение, в котором очутился Совет, получив предложение владельца картины либо приобрести вещь в течение ближайших дней, либо отказаться от нее, так как на картину имеется претендент.

Как раз эту именно, одну из последних картин Левитана я воспроизвел в своем "Введении в историю русского искусства", единственную из всех его вещей, считая ее лучшей, наиболее выразительной и в то же время необыкновенно лаконической. Мог ли я колебаться, получив предложение купить ее для Галереи. Я немедленно собрал летучий Совет, и мы единогласно решили картину приобрести. Щербатову была также послана телеграмма.

Щербатов ушел, не сказав ни слова. Он в тот же день имел совещание с Остроуховым, и оба они открыли жестокую кампанию в прессе, обвиняя меня в диктаторских замашках. От обвинения в диктаторстве перешли к обвинениям в оскорблении "незабвенной памяти". Щербатов в своей запальчивости и озлоблении совершенно забыл, что вся реформа проводилась с одобрения Совета, между прочим и с его собственного благословения. Началась схватка не на жизнь, а на смерть. Опытный в думских интригах Остроухов при помощи зятя Гучкова сразу перевел вопрос на почву борьбы партий.

В прессе появились статьи щербатовского зятя Евгения Трубецкого "Захватное самодержавие в Третьяковской галерее", Влад. Маковского "Крушение художественных учреждений в Москве", Н. Кравченко "Третьяков и его исказители", Сергея Глаголя "Павел Третьяков или Игорь Грабарь?", московского старожила "Московский вандал" и сотни других. Атмосфера была насыщена злобой и неправдой.

К осени перевеска была закончена. Прогрессивные гласные настаивали, чтобы я сделал исчерпывающий доклад в думе, для чего должен был быть выделен специальный день. В октябре я сделал доклад, предпослав ему предварительно осмотр новой развески со стороны всего состава думы. Я сам водил гласных по залам, разъясняя смысл развески и ее принципиальные установки. Гласные даже консервативной группы были, видимо, удовлетворены реформой Галереи, и кляузы Щербатова и Остроухова, вздорные и неумные, не возымели действия, на которое были рассчитаны. Но все же окончательное решение затянулось, и только в мае 1916 года дума всецело одобрила реформу, проведенную Советом Галереи. Это была огромная победа и немалое утешение за поистине гигантскую работу, проведенную в течение 1913, 1914 и 1915 годов.

Почти одновременно с избранием меня в попечители Третьяковской галереи я был назначен действительным членом Академии художеств. Мне надо было каждый месяц ездить туда на заседания Совета Академии. Обычно я останавливался у А. И. Зилоти, так как у меня всегда было о чем беседовать с Верой Павловной по разным делам Галереи и мы ходили с нею по петербургским выставкам. У Зилоти останавливался и С. В. Рахманинов, двоюродный брат Александра Ильича.

В то время Зилоти дирижировал своими симфоническими концертами и у него постоянно бывали по вечерам после концертов исполнители — Скрябин, Сергей Прокофьев и другие. Был раз и Никиш.

После Февральской революции был организован Совет по делам искусства при комиссаре Временного правительства над бывшим Министерством Двора. Этим комиссаром был *Ф. А. Головин,* заместителем которого по Москве был *М. В. Челноков.* Я в свою очередь был заместителем последнего. Главным делом, которым пришлось заниматься по этой общественной линии — ибо службой это не было, никакого жалованья не полагалось и было это не слишком четко вообще, — была эвакуация сокровищ Эрмитажа в Москву. Дело это было затеяно напрасно, по личной инициативе Керенского, которого Бенуа никак не мог убедить отказаться от эвакуации — ненужной, бесцельной и небезопасной. Возня была невероятная как в Петербурге, в Эрмитаже, так и в Москве, в Кремле.

Только что эвакуация была закончена, как грянула Октябрьская революция. Челноков бежал из Москвы еще до Октября, и мне приходилось вместо него собирать заседания Московского Совета по делам искусства и музеев, в состав которого входили все видные деятели искусства: *А. И. Южин, В. И. Немирович-Данченко, Л. В. Собинов* и много других, — всех не вспомню. Когда начались вспышки саботажа, я пригласил повестками в Исторический музей всех работников искусства, какие были налицо в Москве. В подавляющем большинстве явились музейные работники. В музеях саботажа еще не было, но он мог каждую минуту возникнуть, почему и надо было со всей решительностью выступить против всяких попыток перекинуть его из банковских, городских и большинства государственных организаций и учреждений в музеи. В этом смысле я высказался, открывая собрание и акцентируя на моменте охраны музейных сокровищ. "Если вам дороги эти сокровища, вы все останетесь на местах, если вы уйдете, значит, вы притворялись, что они близки вашему сердцу", — говорил я, приглашая оставаться всех на своих местах. В этом духе и была принята подавляющим большинством резолюция.

Но вскоре и государству пришлось подумать об организации охраны музейных ценностей и памятников искусства и старины. Головинский Совет в значительной степени обязан своим возникновением стихийному отливу художественных антикварных ценностей из России за границу, испугавшему Временное правительство. В дни Керенского увозили целыми поездами обстановку, картины, скульптуры, драгоценности. То же продолжалось и в начале Октябрьской революции.

По мысли В. И. Ленина, еще во время пребывания первого Советского правительства в Петербурге, бывшем уже тогда Петроградом, *А. В. Луначарский* организовал в ноябре 1917 года при Наркомпросе "Коллегию по делам музеев и охране памятников искусства и старины". Возглавлял ее *Г. С. Ятманов,* главными помощниками которого были *П. П. Покрышкин* и *К. К. Романов.* Постоянное участие в заседаниях коллегии принимали *Н. Я. Марр, С. Ф. Ольденбург, С. Н. Тройницкий, И. А. Орбели, Н. П. Сычев* и *П. И. Нерадовский.* Вскоре "коллегия" была переименована в "отдел". Когда возникла мысль о переезде правительства в Москву и явилась надобность в конструировании при Наркомпросе в Москве аналогичного органа, Луначарский в конце 1917 года прислал ко мне Ятманова и тов. Кюммеля, заведовавшего Комиссариатом

М. В. Добужинский.
Обложка каталога Третьяковской галереи 1917 года

имуществ Республики, предложив мне организовать из московских работников коллегию, аналогичную петроградской.

Я пригласил к себе хранителей Румянцевского музея *Н. И. Романова* и *Т. Г. Трапезникова,* а из Третьяковской галереи Н. Г. Машковцева, и мы начали вместе комбинировать коллегию.

Вскоре приехал А. В. Луначарский и водворился в здании лицея цесаревича Николая, того самого катковского лицея, который я знал уже свыше тридцати шести лет и где мне была знакома каждая комната и каждая парта в классе, все еще остававшиеся на местах. Наркомпрос занимал тогда, в начале 1918 года, только несколько комнат по сторонам вестибюля. Анатолий Васильевич, которого я видел первый раз, сказал мне, что он очень надеется на мою помощь, в которой нуждается. Он изложил мне свои мысли об организации, составе и задачах "Всероссийской коллегии" и при ней "Отдела", прося меня

также поделиться с ним своими, и мы за беседой, продолжавшейся свыше двух часов, не заметили, как из Наркомпроса все уже ушли, кроме сторожа, дожидавшегося с ключами в руках у дверей соседней с кабинетом наркома комнаты.

Заметив на моем лице озабоченность, Анатолий Васильевич спросил меня, нет ли у меня каких-нибудь неприятностей. Я сказал, что меня с семьей хотят выселить из квартиры, которую собираются заселить прибывшими из Петрограда рабочими.

— Подождите, мы сейчас соорудим бумажку, — сказал он и вышел из кабинета, чтобы продиктовать машинистке бумагу.

Но никого уже не было. Анатолий Васильевич сел за машинку и быстро написал в Замоскворецкий совет бумагу, прося оставить меня в покое. Нужна была только печать, которая оказалась запертой. Что было делать? Он взял со стола тяжелый бронзовый разрезной нож и вопросительно поглядел на меня.

— Взломать разве? Ведь нельзя же ждать до утра?

Мы вместе взломали стол, он достал печать, подышал на нее и приложил к бумаге.

Давая ее мне, он на всякий случай посоветовал, если бы встретились какие-нибудь препятствия, зайти к только что приехавшему из Парижа Н. А. Семашко, жившему, по его словам, рядом со мной на Пятницкой и бывшему, помнится, председателем Замоскворецкого районного совета. Визита к Николаю Александровичу не понадобилось: бумага Луначарского возымела магическое действие в районе, и меня больше не тревожили.

Когда я шел из здания бывшего лицея домой с бумагой Анатолия Васильевича, я думал: "Не похож же этот комиссар по просвещению на тех министров народного просвещения, которых мне доводилось видеть. В первый раз его вижу, а мне он точно давно знакомый и близкий".

На другой же день я приступил к организации "Отдела" при коллегии, начав прежде всего с аппарата. Я обратился к своему давнему знакомому С. А. Детинову, знавшему хорошо делопроизводство по службе в комитете по делам военнопленных. Он кончил Училище живописи, где был учеником Серова, а затем Московский археологический институт, следовательно, разбирался в делах, которыми нам предстояло заниматься. Я пригласил еще знакомую машинистку О. В. Петрову. Мы стали собираться сперва втроем с Машковцевым и Трапезниковым, потом к нам присоединился Б. С. Петровский, и мы обсуждали дела, передававшиеся нам по принадлежности из общего делопроизводства Наркомпроса. 26 мая 1918 года был организован 32-й отдел Наркомпроса — музейный.

Дел с каждым днем становилось все больше и больше. Моя подпись ничего не значила в тех кругах, где приходилось более всего опасаться за сохранность произведений искусства, — в крестьянстве, в усадьбах. После первых же шагов нашей деятельности я высказал свои опасения и сомнения Анатолию Васильевичу, сейчас же с ними согласившемуся и сказавшему, что он переговорит с В. И. Лениным о назначении во главе коллегии комиссара.

Вскоре коллегия расширилась, охватив не только вопросы охраны искусства и музейные, но и чисто художественно-творческие. Тогда-то появились *Д. П. Штеренберг, В. Е. Татлин, Б. Д. Королев, С. Т. Коненков,* но тогда же начались и бесконечные споры и дискуссии, ничего не выяснявшие и все

запутывавшие. Выяснилась только полная несостоятельность существования в одном учреждении столь различных по установкам и даже функциям групп, как музейщики и художники, почему и произошло их разделение на две самостоятельные коллегии.

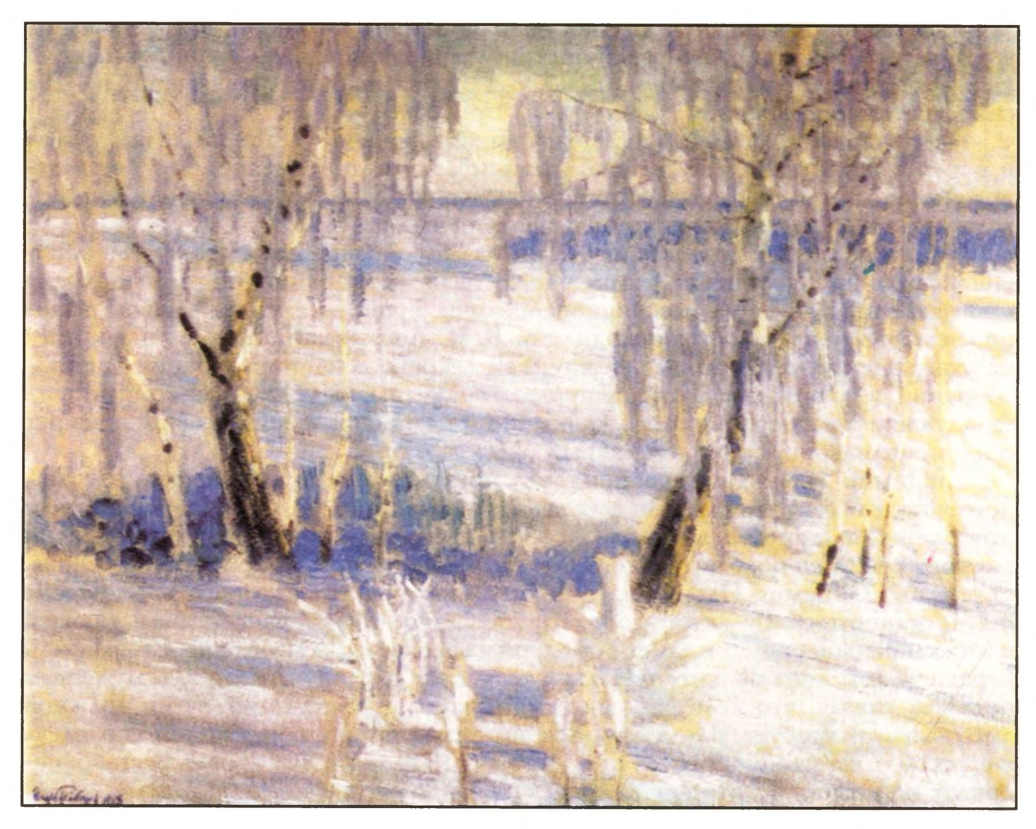
Мы в нашей коллегии, переименованной вскоре в "Отдел по делам музеев и охране памятников искусства и старины", всецело ушли в работу, отвечавшую точному смыслу этого длинного названия. Мы "музействовали" и "охраняли", тогда как художники больше разрушали.

Одним из первых больших дел "Отдела" была разработка декретов о национализации крупнейших частных художественных собраний, об учете и охране произведений искусства и о национализации Троице-Сергиевой лавры. Инициатива всех этих декретов исходила от В. И. Ленина. Они шли от нас к нему на утверждение, и некоторые из них, как декреты о национализации частных собраний и лавры, он лично исправил, значительно усилив ответственность заведующих за их сохранность. Особенно много исправлений он внес в декрет о национализации Троицкой лавры.

Владимир Ильич вообще придавал чрезвычайное значение делу охраны исторических сооружений. Он всегда запрашивал, можно ли расширить то или другое окно в старом здании или пробить дверь где-нибудь, не давая никаких распоряжений до положительного ответа. Я был в курсе всех этих переговоров. Однажды Владимир Ильич дал нам такой нагоняй, от которого мы долго не могли опомниться. Гуляя как-то по Кремлю в его нижней части, примыкающей к Москворецкой стене, он заметил в одной из церквей разбитое окно. Его разбили игравшие там дети. Владимир Ильич тотчас же сделал выговор зав. музейным отделом, сказав, что дело охраны памятников в Кремле стоит не на должной высоте, что он требует большей к ним внимательности и что необходимо привлечь к строгой ответственности всех нас. Летом 1918 года уж действовал реставрационный подотдел, в котором работали *И. Е. Бондаренко, Д. С. Марков, И. В. Рыльский, П. Д. Барановский, Н. Р. Левинсон* и другие. В июне 1918 года приступила к работе реставрационная группа, организованная мною из нескольких реставраторов-иконников, во главе с Г. О. Чириковым и историком искусства В. Т. Георгиевским. Мы начали с обследования стен старого собора Спасо-Андроникова монастыря, расписанного некогда фресками Андрея Рублева. Удалось найти лишь бесформенные, но красивые пятна фресок, сплошь иссеченных в XIX веке, перед тем как стены заново перештукатуривали. Из Спасо-Андрония мы перебросились в Кремль, где обследовали стены Благовещенского собора.

Вскоре мне удалось организовать в помещении бывшей московской конторы синода реставрационную мастерскую — первичную ячейку учрежденной вслед за тем "Всероссийской комиссии по делам реставрации", превратившейся впоследствии в "Центральные государственные реставрационные мастерские". Вначале в комиссии принимали участие *П. П. Муратов* и вернувшийся из плена Н. М. Щекотов, ближайшее же руководство ею лежало на мне. Первые вскоре отошли от этого дела, мало их интересовавшего.

Самым большим делом реставрационной "мастерской", или реставрационного отдела "Главмузея" — он же впоследствии реставрационный подотдел музейного отдела, — было планомерное раскрытие древнейших памятников живописи, византийской и русской, сохранившейся в древних монастырях и церквах. Достаточно назвать только несколько памятников, известных ныне



И. Э. Грабарь. Иней. Последние лучи.
1918. Астраханская картинная галерея им. Б. М. Кустодиева

всему миру, чтобы понять значение работ, произведенных за время революции группой подлинных энтузиастов своего дела — реставраторов-практиков и теоретиков.

На первом месте здесь должны быть поставлены икона Владимирской богоматери из московского Успенского собора и фрески Дмитровского собора во Владимире, открытые одновременно с фресками Андрея Рублева в Успенском соборе там же специальной реставрационной экспедицией, работавшей во Владимире все лето 1918 года и часть следующего года. Одновременно в Кремлевской мастерской был реставрирован знаменитый чин Благовещенского собора, остатки Рублевского чина из Звенигорода, "Никола" из Новодевичьего монастыря. В том же году открыла свои действия реставрационная мастерская в Троицкой лавре, где в течение пятнадцати лет был раскрыт почти весь рублевский иконостас. Позднее мы перебросили часть реставрационных сил в Новгород и Псков, где кроме ценнейших икон были открыты: в первом — фрески Феофана Грека, в церкви Спасо-Преображения, во втором — фрески Мирожского монастыря. В дальнейшем открыты значительные фрески рублев-

ского типа в Звенигороде и всемирно известные иконы Оранты, Дмитрия Солунского из г. Дмитрова, Владимирской из Владимира, двух Толгских икон, Свенской богоматери, Георгия и Знамения из Новгорода.

Отвлекаемый постоянными поездками, я с 1922 года должен был отказаться от обязанностей заместителя заведующего.

Не менее важным делом была организация трех крупных и до пятнадцати мелких экспедиций в различные области Союза, для обследования на местах сохранности памятников искусства, их обмеров, описания, фотографирования и в необходимых случаях вывоза.

В 1919 году удалось организовать две экспедиции по верхнему и среднему течению Волги, а также по Москве-реке и Оке, а в 1920 году — экспедицию по Северной Двине и Белому морю. Эти три экспедиции на предоставленных нам пароходах дали огромный историко-художественный и археологический материал, легший в основу дальнейших научно-исследовательских работ. К сожалению, и этот материал до сих пор опубликован только частично.

Кроме этих больших экспедиций уже Центральными государственными реставрационными мастерскими были организованы менее численные по составу экспедиции на Онежское озеро (1925 г.), в Западную область (1928 г.), в Крым (1927 г.), в Закавказье (1929 г.) и ряд других.

Одной из основных работ реставрационных мастерских была их научно-консультационная деятельность, необходимая Наркомпросу в целом и музейному отделу в частности при решении вопроса о сломке или переделке тех или других исторических сооружений. Право "вето" принадлежало только Наркомпросу. Мастерские же пользовались лишь совещательным голосом. С самого их возникновения, еще в виде "Всероссийской комиссии по делам реставрации", еженедельно по вторникам происходили заседания архитектурной комиссии, на которых обсуждался и взвешивался со всех сторон очередной "сломочный" вопрос. Решение требовало больших знаний историко-археологического порядка и опыта. Чаще всего решения были единогласными, но случались и длительные дискуссии, с горячими выступлениями за и против сохранения памятника. В комиссии была выработана научно-теоретическая основа охраны и реставрации памятников архитектуры, применявшаяся все время на практике. В 1925 году мы торжественно отпраздновали трехсотое заседание комиссии и подписание мною ее трехсотого протокола. Эти протоколы с приложениями уже одни являются драгоценным научно-исследовательским материалом и когда-нибудь, конечно, будут опубликованы. В 1934 году имело место пятисотое заседание.

Одной из важнейших работ, проведенных в музейном отделе под моим непосредственным руководством, была та, которую пришлось в ударном порядке организовать в 1922 году, во время изъятия церковных ценностей.

Декрет об изъятии церковных имуществ не оговорил права музейного отдела отбирать во время изъятия ценности исключительно музейного значения для пополнения музеев. Была опасность, что при спешке с изъятием могут случайно попасть в лом произведения из золота и серебра мирового значения. Я решил идти тотчас же к А. В. Луначарскому. Я застал его дома, в кабинете Потешного дворца, где была его квартира. Когда он увидел меня, входящего в кабинет, он неистово замахал руками, прося отложить беседу, хотя бы и очень интересную и важную, до другого дня.

— Не могу! Не могу! Не могу! — крикнул он мне. — Через час — заседание суда над эсерами, а я выступаю в качестве общественного обвинителя.

Я сказал, что даже до вечера опасно отсрочивать дело, из-за которого я его потревожил, и в двух словах рассказал о своих опасениях. Анатолий Васильевич сразу оценил опасность и написал несколько слов М. И. Калинину, прося его немедленно, вне очереди, принять меня.

Через четверть часа я был уже принят Михаилом Ивановичем. Внимательно меня выслушав, он спросил:

— А где же вы были раньше?

— Никто же Главмузей не звал и не оповещал о предстоящем декрете.

— Я объяснил, что есть небольшие, с виду ничего собою не представляющие серебряные вещицы, которые дают на рубль лома, тогда как их антикварная рыночная ценность — сто рублей и больше. Есть и такие, что десять тысяч потянут.

— Да, это не годится.

Михаил Иванович тотчас же вызвал П. Г. Смидовича, и тут же было написано дополнительное разъяснение к декрету, запрещавшее производить изъятие церковных ценностей в отсутствие представителя Главмузея.

Музеи в течение 1922—1923 годов обогатились предметами прикладного декоративного искусства так, как не обогащались в течение десятилетий до революции.

В 1924 году я получил от О. Ю. Шмидта приглашение взять на себя редактирование отдела русского и нового западного искусства в "Большой Советской Энциклопедии". Я состоял редактором до 1930 года, когда, выйдя из реставрационных мастерских, решил одновременно оставить и кропотливую библиографическую работу, отнимавшую массу времени и приносившую мало утешения: я решительно не соглашался с установкой, по которой в энциклопедии, являющейся прежде всего справочником, пять слов на одной и той же странице должны иметь буквально тождественную, дословно повторяющуюся назойливым рефреном, вводную социологическую предпосылку.

С момента организации музейного отдела работы в Третьяковской галерее затихли, но с конца 1919 года опять пошли полным ходом. В декабре этого года, к 50-летию со дня рождения К. А. Сомова, в ее стенах была организована выставка его произведений. За нею последовали выставки М. А. Врубеля, К. А. Коровина, П. П. Кончаловского. Но самыми замечательными были выставки Рокотова, Левицкого и Репина, по-новому осветившие творчество этих мастеров. Что касается первых двух, то можно смело утверждать, что мы по-настоящему только на этих выставках узнали их подлинное, неискаженное лицо, бывшее до того завуалированным всякими домыслами лжеискусствоведческого толка.

В бытность мою директором Третьяковской галереи в 1922 году у меня произошел забавный конфликт с моим старым товарищем по академии *Ф. А. Малявиным.* Делая в этом году альбомные портретные зарисовки в Кремле, он добился постановления Малого Совнаркома, предоставлявшего ему право изъятия из всех музеев Республики его картин и вывоза их за границу для персональной выставки большого масштаба.

Когда он явился ко мне в Галерею и потребовал выдачи его картин, я категорически ему в этом отказал.

— Так ведь есть же декрет Малого Совнаркома, — возразил он, показывая копию постановления.

— Декрет был принят без представителя заинтересованной стороны — Главмузея, который его немедленно обжалует.

Постановлением ВЦИК декрет был отменен, и Малявину в его домогательстве отказано. Переехав через границу, он тотчас же, уже в Риге, показал свое отношение к Луначарскому и Ленину, рисуя всюду на них скверные карикатуры.

Около этого времени я, за множеством дел по Главмузею, Галерее и реставрационной мастерской, несколько отошел от работ по московскому отделению Академии истории материальной культуры, в которой большая деятельность была развита мною с группой сотрудников в 1919 и 1920 годах.

С 1918 года я немало сил и времени отдал театру, состоя руководителем художественно-постановочной части государственного Малого театра. Я начал работать с покойным *А. А. Саниным,* человеком огненного темперамента и исключительного режиссерского таланта. Во главе театра тогда стоял *А. И. Южин,* ближайшим сотрудником которого был *С. А. Головин.* Я следил за тем, чтобы декорации и костюмы не расходились стилистически с эпохой пьесы. Я впервые привлек в театр Д. Н. Кардовского, поставившего при мне "Лес", а позднее "Ревизора". Об этих годах, о работе бок о бок с *Ермоловой, Садовской, Южиным,* а позднее, уже при *В. К. Владимирове,* с *В. Н. Давыдовым* и *Степаном Кузнецовым* у меня сохранились наилучшие воспоминания.

Когда в начале революции был реорганизован Московский университет, я был назначен профессором на отделении искусства. Я решительно отказался от лекций по истории искусства, согласившись читать только специальный курс по теории и практике научной реставрации памятников искусства и старины. Такого курса не было и до сих пор нет ни в одном университете Европы и Америки, и доставляла радость эта работа по целине. На отделение искусства поступали будущие искусствоведы и музееведы, которые с реставрационной дисциплиной должны быть основательно знакомы, почему я и настоял на включении этого курса в программу отделения. Наряду с чтением лекций я организовал семинарий, и мы со студентами знакомились с делом в реставрационных мастерских и в музеях перед самыми памятниками искусства, что давало значительно больше, чем обычного типа лекции.

Начиная с 1925 года я всецело посвятил себя работе в реставрационных мастерских, отказавшись постепенно от директорства в Третьяковской галерее, от заведования реставрационным подотделом музейного отдела и под конец от преподавательской деятельности в первом Московском государственном университете, где я в течение десяти лет читал курс "Теория и практика научной реставрации памятников искусства и старины". В 1930 году я просил освободить меня и от обязанностей директора реставрационных мастерских, чтобы всецело отдаться живописи и, на досуге от нее, историко-литературной работе.

Мне было тяжело покидать дело, мною начатое и выпестованное, соединенными усилиями всех моих сотрудников и друзей вознесенное на большую научную высоту, общепризнанную в западноевропейских музейных и научно-художественных кругах. При всех известных типографских и издательских затруднениях мне все же всякими правдами и неправдами удалось выпустить

В день 15-летия Центральных реставрационных мастерских. Фотография 16 октября 1933 г. В первом ряду слева направо: Н. Н. Померанцев, П. Д. Барановский, И. Э. Грабарь, Я. Г. Лидак, Б. Н. Засыпкин, И. И. Суслов. Во втором ряду: С. А. Торопов (слева) и неустановленное лицо

два сборника "Реставрационных мастерских": один — в 1926-м, другой — в 1928 году. Оба эти сборника нашли восторженную оценку за границей, со стороны крупнейших византинистов Берлина, Парижа, Лондона и Нью-Йорка, а также со стороны историков искусства вообще. К сожалению, в них опубликована лишь незначительная часть того, что сделано было за первые десять лет революции в совершенно новой, неизвестной ранее области исследования, выявления и изучения памятников искусства методами реставрационной теории и практики. Задуманному в 1929 году третьему сборнику не было уже суждено осуществиться, почему совершенно неотмеченной осталась работа по исследованию памятников живописи при помощи лучей Рентгена, ультрафиолетовых и других, поставленная в мастерских *С. А. Тороповым* серьезно и углубленно. Эту работу Советский Союз мог бы с гордостью противопоставить всему, что в данном направлении производится сейчас в Лувре и других мировых музеях, без риска оказаться ниже их по своим достижениям. В славном древнем здании, в котором помещались мастерские, по преданию доме Малюты Скуратова, на самом же деле постройке XVII века, с фасадом

петровского зодчего *Зарудного*, протекли лучшие творческие годы моей научно-исследовательской деятельности. Здесь были мною написаны исследования об *Андрее Рублеве* и о мадонне Del Popolo Рафаэля, вывезенной мною из Нижнего Тагила в 1925 году. Здесь же протекала общая дружеская, исполненная подлинного энтузиазма работа всего нашего реставрационного коллектива, не знавшего склоки, трений и даже простого недружелюбия.

Недавно весь Советский Союз пережил тяжелую утрату — умер *Анатолий Васильевич Луначарский*. Создатель музейного отдела и убежденный защитник реставрационных мастерских от всех и всяких наскоков, откуда бы они ни исходили, он был той гранитной скалой, за которой они могли развивать и ширить свою деятельность. Его утрату все мы почувствовали болезненно, я лично — с особенной остротой, ибо его отношение ко мне было исключительно трогательным и нежным. Когда в мае 1928 года Совнаркомом было установлено новое звание "заслуженного деятеля искусства", Анатолий Васильевич представил меня первым к нему, о чем сообщил мне в тот же день по телефону и чем тронул до глубины души. Он позвонил мне в реставрационные мастерские, и я понял, что он имел в виду отметить именно эту сторону деятельности, особенно им ценившуюся.

В 1930 году мне приходилось выбирать между администрированием, становившимся день ото дня сложнее и труднее, и личным творчеством. Выбора для меня не было. Назначение мне Совнаркомом высокой персональной пенсии открывало возможности и ускорило мой уход. Как ни тяжело было расставаться со старыми, верными, беззаветно преданными делу друзьями, но тоска по живописи взяла верх.

X

ВОЗВРАЩЕНИЕ К ЖИВОПИСИ

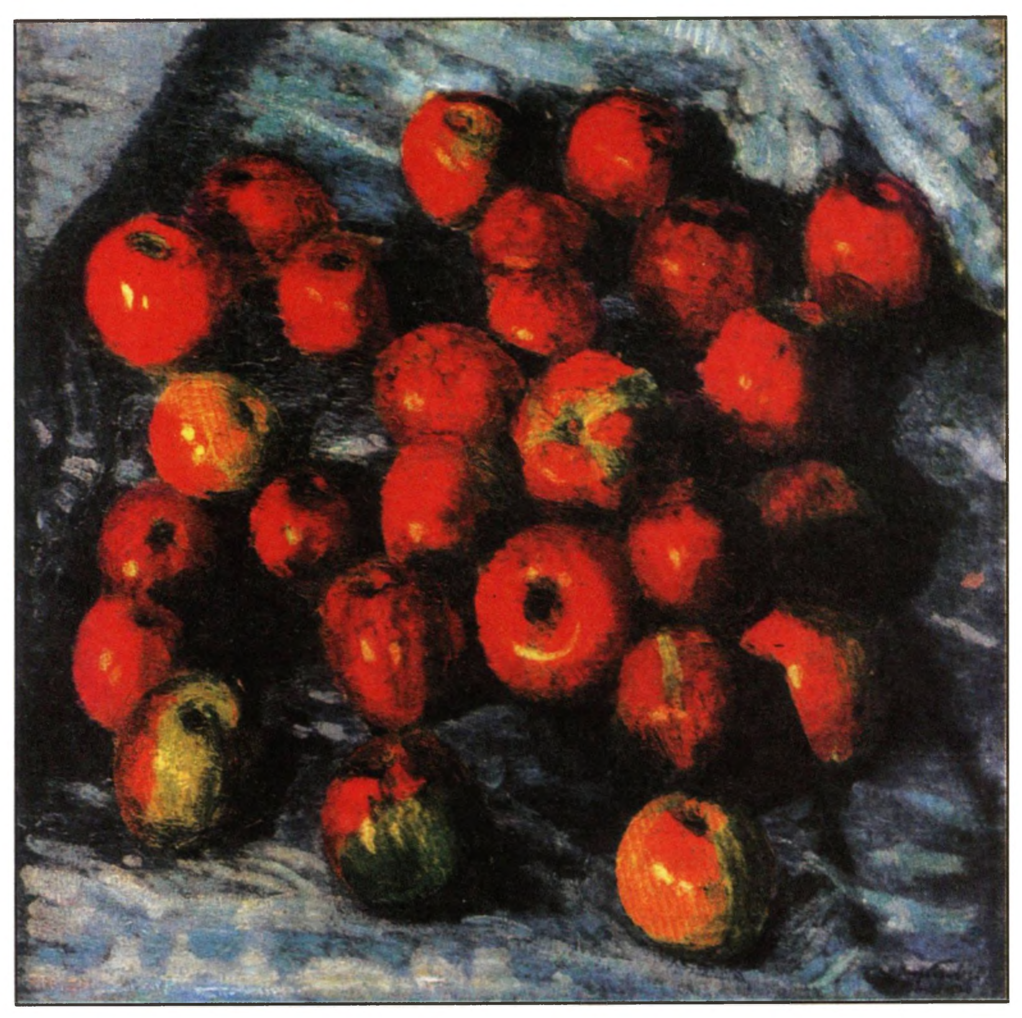
1920—1935

Полоса натюрмортов. На Северной Двине. Поездка в Ригу. Ольгово. Кунцево. Крылатское. Поездка в Америку, Берлин, Мальмё, Копенгаген, Париж, Лондон, Нью-Йорк. Жилино. Косино. В Крыму. Успенское. Московское общество художников (ОМХ). Поездка по Европе. Берлин, Мюнхен, Кёльн, Париж, Брюссель, Гаага, Амстердам, Харлем. Портреты. Новые живописные искания.

Когда поглощенный "Историей русского искусства", строительством больничного городка и реформой Третьяковской галереи я в течение пяти лет — с 1909-го по 1913-й — не дотронулся до кисти и красок, я это почувствовал при первой же попытке вернуться к живописи, о чем уже упоминал выше. Понадобилась долгая и упорная работа, чтобы вернуть руке утраченное мастерство, восстановившееся только в 1916 году. Но вихрь событий уже в следующем году вновь прервал с такими усилиями налаженную работу. За весь 1917 год я сделал только один сносный этюд с березами и клеверным полем при вечерних лучах августовского солнца, находящийся в Вологодском музее. После этого в течение двух с лишним лет я снова не брался за кисть. Было не до того: сперва Совет по делам искусства, эвакуации Эрмитажа, затем организация музейного отдела, реставрация, экспедиции, огромный размах музейного дела — захлестнули меня неотложными задачами и грандиозными перспективами. Однако мне не хотелось повторять печального опыта пятилетия, потерянного для живописи, и я решил, пока не поздно, принять меры к восстановлению вновь утраченных звеньев своей живописной цепи.

Хорошо зная оздоровляющую силу организованной натюрмортной дисциплины, я ставил себе десятки натюрмортов из фруктов, комбинируя последние с соответствующими тканями. Большей частью это были яблоки — желтые, красные, зеленые, оранжевые на голубых, синих, розовых, белых матерчатых фонах. Каждый следующий выходил лучше предыдущего, и через год после первого, сделанного в ноябре 1919 года, мне удались уже такие, как "Красные яблоки на синей скатерти" в собрании Е. В. Ляпуновой и "Красные яблоки на розовой скатерти", бывшие уже не только восстановлением утраченного, но и некоторым плюсом вообще, главным образом в смысле силы цвета и упрощенности формы.

Во время волжских экспедиций 1919 года я аккуратно брал с собою ящик с красками и этюдником, но привозил их с собою обратно, не дотронувшись до них за все путешествие. Осенью следующего года во время поездки по Северной Двине после основательной натюрмортной зарядки я уже написал серию этюдов, среди которых были неплохие. Особенное удовлетворение доставил мне один, написанный на Сийском озере. Сийский монастырь издали при лучах вечернего солнца производил впечатление выросшего прямо из воды,



И. Э. Грабарь. Красные яблоки на синей скатерти.
1920. Частное собрание. Новосибирск

посреди озера. Было что-то сказочное во всем этом, и я с жаром написал этюд с лодкой на первом плане.

Вернувшись в Москву, я уже не переставал писать натюрморты, которые были для меня тем же, чем являются гаммы и экзерсисы для музыканта, — средством поддерживать беглость руки, не давать ей застояться.

В самом начале 1921 года, около двенадцати часов дня, мне позвонили в Третьяковскую галерею из Кремля:

— Я у телефона.

И. Э. Грабарь. Сийский монастырь.
1920. Частное собрание. Москва

— Необходимо, чтобы вы сегодня же в четыре часа выехали в Ригу.

Я взмолился: нельзя ли хоть завтра. Договорились. На другой день мы вместе с *А. К. Виноградовым,* тогдашним директором Ленинской библиотеки, выехали в Ригу на конференцию по заключению мирного договора с Польшей, в качестве экспертов, Виноградов — по библиотечному делу, я — по искусству. Нам сказали, что одновременно из Петрограда выезжает *С. Ф. Ольденбург,* на которого возлагается защита научных коллекций.

Мы три месяца провели в Риге, живя в "Петербургской гостинице", против замка, снятой целиком для российско-украинской делегации. Виноградов вскоре должен был вернуться в Москву, мы же с Ольденбургом оставались до конца, присутствуя при заключении мира. За три месяца совместной жизни мы очень сошлись и сдружились. Я имел возможность оценить обширные знания, огромную культурность и личную обаятельность этого замечательного человека.

Происходили бесконечные заседания и совещания, приходилось немало работать и дома, готовясь к выступлениям, но все же бывали часы и дни отдыха, которыми я пользовался для занятий живописью. Я писал этюды в городском парке, в конце февраля — начале марта, писал натюрморты

и интерьеры, привезя в Москву шесть законченных вещей, после того как выставил их в Риге.

Поездка в Ригу была очень важной для меня в смысле уяснения себе того решительного сдвига, который совершился к тому времени во всем европейском искусстве. Я уехал из Москвы в разгар "супрематизма" и прочих "измов", безраздельно властвовавших в советском искусстве в первые годы революции. Все реалистическое, жизненное, даже просто все "предметное" считалось признаком некультурности и отсталости. Многие даровитые живописцы стыдились своих реалистических "замашек", пряча от посторонних глаз простые, здоровые этюды и выставляя только опыты кубистических деформаций натуры, газетных и этикетных наклеек и тому подобный вздор.

Приехав в Ригу, я в первый свободный час отправился по книжным магазинам знакомиться с последними парижскими художественными новинками. Пересмотрел журнал "L'amour de l'art", дававший представление о "последнем крике парижской моды", купил всю серию дешевых монографий новейших французских художников, познакомился и с немецкими журналами. Мне стало ясно, что в европейском искусстве за последние годы произошел заметный поворот от французского кубизма и немецкого экспрессионизма к новому культу формы и рисунка. Больше всего удивили строгие рисунки главаря всего "левейшего" движения — Пикассо, сделанные тонким контуром, ясные, четкие, вызывавшие в памяти рисунки Энгра. Матисс снова стал объемнее, разрешая задачи солнечного света и отказавшись от плоскостного, плакатного плана прежних работ. Последней новинкой оказался *Дюнуайе де Сегонзак,* живописец-предметник, типа "Бубнового валета". Все это было весьма мало похоже на то, что творилось в то время в Москве, где "левые" не только не думали о сдаче своих позиций, а, напротив того, казалось, только еще начинали разворачивать свои силы.

В марте я вернулся в Москву. Узнав о моем возвращении, Анатолий Васильевич позвонил мне, прося зайти поделиться своими впечатлениями. Он был озадачен совершившейся переменой, признал ее законной и своевременной и даже приветствовал. Я удивился и спросил его:

— Какой же вы после этого защитник футуристов.

— Защищал, пока их душили, а когда они сами начинают душить, приходится защищать уже этих новых удушаемых.

Очень хотелось использовать свое право на двухмесячный отпуск, с тем чтобы уехать куда-нибудь и всецело отдаться живописи. Уже три года, как я не был летом на воздухе. Главмузей только что организовал в усадьбе "Ольгово" Апраксиных, Дмитровского уезда, музей. Я уехал туда на август и сентябрь. Давно уже не работалось так хорошо, как здесь. Вначале шло так себе, но чем ближе дело подходило к осени, тем этюды становились сильнее и убедительнее. Я привез десятка два холстов, из которых некоторые были выставлены вскоре в Москве, Берлине, Нью-Йорке и ряде городов Соединенных Штатов Северной Америки. Среди них было и несколько автопортретов, впоследствии записанных другими портретами.

Вернувшись из Ольгова, я уже не переставал писать в Москве, дав себе слово не делать более перерывов в живописи. С этого времени я старался использовать не только свободные дни, но и отдельные свободные часы занятых дней, чтобы продолжать начатый накануне натюрморт или автопортрет, вид

И. Э. Грабарь. Груши на зеленой драпировке.
1922. ГТГ

из окна или чей-нибудь портрет. Меня в то время особенно волновала благородная красота расцветки груш-дюшес — от зеленой через зелено-оранжевую к темно-красной. Я написал серию таких "грушевых натюрмортов", обычно с чайной чашкой.

С одного из ольговских этюдов я написал в ноябре 1921 года большую картину, которую выставил одновременно с "Грушами и чашкой", с "Яблоками на розовой скатерти" и ольговским пейзажем на первой заграничной советской выставке — русской выставке в Берлине 1922 года и на выставке в Брюсселе 1924 года.

В 1922 году я продолжал писать дома — зимой, весной — у И. И. Трояновского, в "Буграх", летом и осенью — в Кунцеве, в живописной местности на берегу Москвы-реки, где мы поселились с женой и родившейся в мае этого года дочерью. Отсюда я привез около двух десятков этюдов. Вернувшись в Москву, я опять написал в течение ноября и декабря несколько натюрмортов с грушами.

Меня так очаровала долина Москвы-реки около Кунцева, что я на следующий год решил снять в этой местности дачу. В начале лета удалось найти подходящую дачу в селе Крылатском. Все лето до глубокой осени я работал здесь — два месяца без перерыва, остальное время с наездами в Москву. После Дугина так много и долго я еще ни разу не работал. Всего я написал до

тридцати вещей, из которых несколько больших холстов-картин, писанных прямо на натуре.

Около самого нашего домика — такого крошечного, что в нем едва можно было повернуться и некуда было ставить большие холсты — я нашел прекрасную тему: молодые стройные дубки, приходившиеся на лазоревом небе и на фоне долины Москвы-реки. Низ дубков густо зарос кустами, тронутыми первыми заморозками и побагровевшими. Это была мудро сочиненная в самой природе композиция, в которой отдельные части были стройно и гармонично организованы. Я взял большой холст и писал долго, недели три, пока стояли солнечные дни. Сменявшие их серые дни были на редкость красивы — в легкой серебристо-жемчужной гамме. Я брал тогда другой большой холст и писал те же дубки.

Это было в середине августа. В конце августа я набрел еще на один превосходный мотив. Слева — сильно пожелтевший куст красиво изогнутого с перепутанными ветвями орешника, рисующийся на вечерней, слегка зеленеющей лазури неба; справа — кулиса дубков, а в центре — долина Москвы-реки. Я в несколько сеансов написал этюд-картину большого размера "Ясный осенний вечер", находящуюся в Третьяковской галерее.

Обе эти картины были самыми удачными за лето 1923 года. Из других более или менее удавшихся вещей упомяну мотив "Запущенного сада", наблюденный мною на месте, где были до революции "барские" дачи, снесенные крестьянами. За несколько лет садовые растения — цветы и декоративные кусты — одичали, приняв странный по форме и фантастический по расцветке облик, что меня и заняло. Другой интересный по теме мотив был мною наблюден в октябре рано утром, когда полумесяц клонился к низу, а на востоке поднималась сизая тень земли от восходившего, но не видного еще солнца. Весь смысл — в небе; от земли взята лишь узкая полоска росистой травы и облетающих кустов орешника.

Вернувшись в Москву, я написал автопортрет с женой на фоне пейзажа "Ясный осенний вечер", вставленного в раму и наполовину закрытого восточным ковром. Портрет писан в декабре, перед самым моим отъездом в Америку, куда он был послан еще сырым.

Поездка в Америку с большой выставкой картин и скульптур русских художников была задумана зимой 1921/22 года. Не знаю, кто был ее инициатором, так как я получил приглашение примкнуть к ней и даже поехать в Америку незадолго до самого отъезда, осенью 1923 года. Выставка возглавлялась "Комитетом по организации заграничных выставок и артистических турне" при ВЦИКе. Когда я вошел в Выставочный комитет, весь план выставки был уже разработан до мельчайших деталей. Был составлен список участников, выбрано жюри для отбора произведений, даже выработан маршрут поездки и назначен срок отъезда — ноябрь 1923 года. Было также решено заехать кому-либо из членов комитета в Куоккалу, к И. Е. Репину, для присоединения к выставке его вещей, и в Мальмё, в Швецию, для вывоза картин русских художников, застрявших там с 1914 года из-за войны: картины русских художников, выставленные на Всемирной выставке в Мальмё в 1913 году, не могли быть во время войны возвращены в Россию с гарантией сохранности, а после войны про них забыли. Поездкой в Мальмё достигались две цели: возвращение авторам их произведений, на которые они уже давно

И. Э. Грабарь. На лазоревом небе.
1923. Частное собрание. Милан

махнули рукой, и присоединение к американской выставке целой серии значительных картин.

Как водится, в назначенный срок мы не поехали и двинулись в путь только в декабре 1923 года. В поездке приняли участие следующие лица: *И. Д. Сытин,* долголетний сотрудник Сытина, педагог *И. И. Трояновский,* однофамилец д-ра Трояновского, *С. А. Виноградов,* художник, один из наиболее активных деятелей "Союза русских художников", и, вместе с Трояновским, ближайший помощник Сытина по организации выставки, скульптор *С. Т. Коненков,* художник *Ф. И. Захаров, К. А. Сомов,* в качестве представителя интересов петроградцев, *В. В. фон Мекк,* в качестве знатока английского языка, намеченный еще до того, как пригласили меня, и я — всего восемь человек.

Мы направились в Ригу, чтобы оттуда через Берлин проехать в Лондон. Я должен был ехать в Куоккалу и Мальмё, Мекк — в Париж для отбора картин у тамошних русских художников. Сбор был назначен в Лондоне. Уже в Риге, ввиду краткости остававшегося срока, было решено к Репину не ехать, и моя поездка, таким образом, ограничивалась Мальмё. В Риге мы расстались и поехали кто куда.

И. Э. Грабарь. Ясный осенний вечер.
1923. ГТГ

В Берлине я остановился на несколько дней, рассчитав, что у меня хватит времени к назначенному сроку прибыть в Лондон. Почти все время я провел в музеях, главным образом в музее новейшей живописи, организованном Юсти в бывшем дворце кронпринца, где я увидел картины великих мастеров импрессионизма, до тех пор мной никогда не виданные, а также познакомился в оригинале с немецкими экспрессионистами — *Марком, Кокошка, Шмидтом-Ротлуффом* и другими. Рядом с французскими они показались довольно убогими, а последний даже просто нестерпимым, хотя и боготворимым всякими снобами от модернизма.

В Мальмё я, после десятилетнего промежутка, увидел в музее и свои картины, как и другие русские картины, в экспозиционных залах музея. То были: "Сказка инея и восходящего солнца", "Морозное утро", два натюрморта с яблоками и "В гололедицу" — пастель. Директор музея *д-р Фишер* очень просил продать музею последнюю: я не возражал, но просил отложить вопрос до окончания американской выставки.

Мои старые картины показались мне не столь плохими, как я себе их рисовал, едучи в Швецию. Мы условились с Фишером, что картины на следующий день запакуют и отправят в Нью-Йорк, сам же я на Копенгаген, через Зеландию, Фюнен и Ютландию, проехал до Эсберга, западного порта Дании, откуда отплыл в Лондон.

В Лондон я приехал в дни густейшего тумана, в последних числах декабря. Я только тут понял недоумение Скруджа, героя рождественского рассказа Диккенса, просыпающегося, когда часы бьют двенадцать, и не могущего определить, что это — двенадцать ночи или двенадцать дня. День был, как ночь: на улицах горели фонари, все здания были освещены, музеи также, видеть в них живопись при дневном свете на этот раз так и не удалось.

В начале января все мы ввосьмером выехали из Саутхемптона в Нью-Йорк. Сначала погода была сносная, но посередине океана разразилась буря, и наш "Левиафан" кидало как щепку. Не страдая морской болезнью, я чувствовал себя прекрасно и сидел за обеденным столом только с несколькими такими же счастливчиками. Мои товарищи по поездке страдали ужасно, я же не ел за троих только потому, что и за одного было трудно съесть все двенадцать блюд, подававшихся к столу.

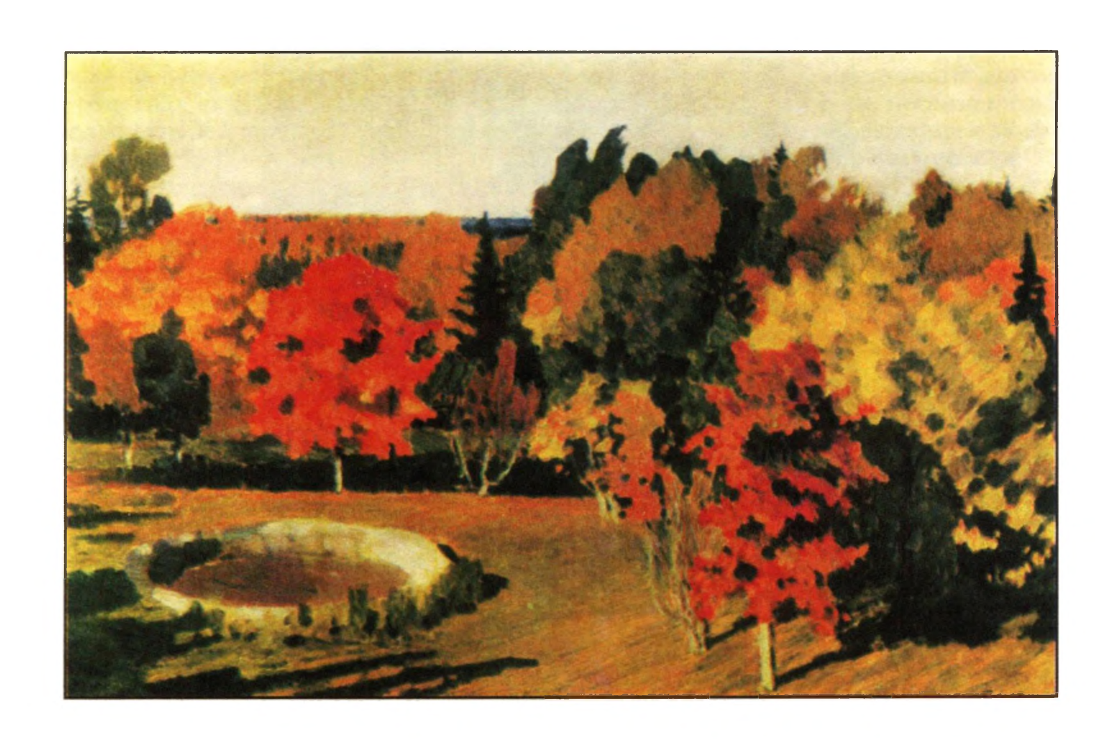
Незабываемое впечатление произвел на нас въезд в Нью-Йоркскую гавань. Было солнечное морозное утро. Во мгле показалась сперва Статуя Свободы, не представляющая собою ничего замечательного, а как памятник скульптуры даже достаточно банальная, но то, что стало вырисовываться за нею вдали, в голубой дымке, было волнующе прекрасно и почти фантастично. Сначала смутно, а затем все более четко стали вырастать гигантские массы зданий-башен, внизу широких, вверху узких, поднимавшихся к небу уступами. Было нечто от Вавилона в этой уступчатости построек. Так вот что такое американский небоскреб! Все мы совсем не так рисовали их себе по журналам и книгам. Как все это оказалось непохоже и насколько лучше.

Правда, при въезде в гавань впечатление было значительно повышено атмосферными и световыми эффектами момента, но и без них зрелище Нью-Йорка — необычайно.

На пристани нас встретил *Е. И. Сомов,* племянник художника, с которым он заранее списался и который жил в Нью-Йорке. На другой день к нам в гостиницу пришли художники *С. А. Сорин, С. Н. Судьбинин, Б. Д. Григорьев, С. Ю. Судейкин, Б. И. Анисфельд* и *Давид Бурлюк.*

Сорин жил в Париже, наезжая ежегодно на несколько зимних месяцев в Нью-Йорк. В то время он имел уже репутацию большого портретиста и писал портреты американских миллиардерш. Писал он иначе, чем в бытность свою в России, когда он выставлялся на "Мире искусства". Его портреты, всегда интересные по композиции, обычно сложные и обстановочные, были теперь скорее картинами, чем портретами в собственном смысле слова. По технике они также сильно отличались на выставках от других; Сорин писал исключительно акварелью и гуашью, отчего они, для своих больших размеров, слишком акварельны — скорее расцвеченные рисунки, чем живопись. Лучший из них — Анны Павловой. Во время устройства выставки Сорин помогал нам советом и связями, очень сочувствуя выставке.

Его друг, тоже "русский парижанин", Серафим Судьбинин, некогда актер Московского Художественного театра, исполнитель роли Вершинина в "Трех сестрах", давно уже переключился на скульптуру. Как и Сорин, он ежегодно ездил в Нью-Йорк, где имел свою клиентуру среди богачей. Когда мы были в Нью-Йорке, тогдашний министр финансов Соединенных Штатов, миллиардер Меллон, заказал ему целую серию парковых скульптур, тысяч на шесть-



И. Э. Грабарь. Разгар осени.
1921. Частное собрание. Москва

десят долларов. Судьбинин работал в то время "под готику", в условно упрощенном стиле.

Борис Григорьев почти не ходил к нам, как и Сергей Судейкин. Оба работали тогда в Нью-Йорке в левом плане. Судейкин не всегда имел работу и часто бедствовал. Он работал у Балиева в "Летучей мыши".

Анисфельд поставил при нас в театре Метрополитен балет Массне, насыщенный восточными мотивами, и имел успех.

Был в то время в Нью-Йорке еще один русский художник, окончательно перекочевавший в Америку, — казанец *Николай Иванович Фешин,* отличный портретист, стяжавший заслуженное имя. Его "протекторы", вызвавшие его из России еще до революции по одному лишь портрету, имевшему успех на выставке института Карнеги в Питтсбурге, организовали при нас его персональную выставку, которая прошла с большим успехом. Позднее он стал профессором высшей Нью-Йоркской школы живописи.

Одним из лучших на выставке был его портрет Давида Бурлюка. Не знаю, снял ли сейчас Бурлюк свой знаменитый жилет из золотой парчи, вывезенный еще из Москвы, сперва в Японию, а оттуда в Америку, но тогда он красовался в нем на всех выставках. Фешин написал его в этом "историческом" жилете.

И. Э. Грабарь и В. М. Мещерина с дочерью Оленькой.
Фотография. 28 октября 1923 г.

Весь футуризм Бурлюка был напускным трюкачеством, дешевкой, как и его маловразумительные картины. В Нью-Йорке он был "на учете" левого торговца картинами, имевшего небольшую, но верную и твердую клиентуру среди коллекционеров. Однако одних этих клиентов не хватало и приходилось зарабатывать деньги литературным трудом. Бурлюк писал обзоры выставок.

Он был циник и анархист чистейшей воды.

Е. И. Сомов, знавший Нью-Йорк, его нравы, вкусы и моды, нашел нам прекрасное выставочное помещение на двенадцатом этаже огромного доходного дома, в центре города. Это был обширный квадрат с целым лесом вертикальных балок, среди которых мы живо при помощи картона соорудили непрерывную анфиладу зал. Вышла выставка на славу.

Расставляя свои картины, я в первый раз получил возможность охватить взглядом все здесь собранное. Всего было двадцать с лишним вещей, разных

эпох, что давало возможность сравнений и заключений. Кроме вещей, прибывших из Мальмё, здесь были все главные этюды и картины, написанные летом 1923 года в Крылатском. Мне казалось, что последние были несомненным шагом вперед по сравнению с предыдущими. Это было общее убеждение и моих товарищей. В чем заключалась разница и в чем сказывалось преимущество?

Преодоление импрессионизма дало мазку большую свободу, чем сразу освободило и трактовку формы и живопись, упростившуюся, более приблизившуюся к синтезу. В работах всех последних лет я оказался в ближайшем соседстве с "Бубновым валетом" и его живописцами. Поэтому мы вскоре основали вместе, объединившись с "Маковцем", новое "Общество московских художников", сокращенно "ОМХ".

Смотр меня успокоил. Мои картины имели значительный успех, печатались во всех газетах и журналах, и публика все время толпилась перед ними. Я получил несколько предложений остаться в Нью-Йорке, открыв в нем частную художественную школу, успех которой мне гарантировали.

Еще до открытия выставки туда приходили все бывшие в то время в Нью-Йорке русские. А их было множество — подлинный "русский сезон". В самом деле, кроме нас там был Шаляпин, выступавший в опере, была Анна Павлова, были Балиев со своей "Летучей мышью", Фокин со своим балетом и школой, К. С. Станиславский с Художественным театром, с В. И. Качаловым, И. М. Москвиным, О. Л. Книппер-Чеховой и другими. В Нью-Йорке были С. В. Рахманинов, А. И. Зилоти, И. Л. Толстой, скрипач Ауэр, Яша Хейфец. Несмотря на всю разнокалиберность этой публики, вся она служила делу пропаганды русского искусства. Русское было решительно в моде.

Вообще я только там убедился, до какой степени американцы преклоняются перед всем, что идет из Европы, особенно перед цветами европейского искусства. Американские вещи презираются, от европейских приходят в восторг. Даже у уличного чистильщика обуви лицо расплывается в сияющую улыбку при виде обуви, вывезенной из Европы.

— А-а-а! Европейская работа!

И как будто от этого он усерднее ее чистит.

Ввиду успеха выставки мы получили множество предложений о продвижении ее по разным городам Северной Америки. Она после закрытия в Нью-Йорке разъезжала в течение почти двух лет. Было приятно получать до поры до времени сведения о продаже той или иной вещи. Смотришь, сотню, две-три долларов пришлют переводом на Промбанк.

Надо, однако, оговориться, что успех выставки был несколько особенной природы, не совсем обычной в Европе. Он имел специфический американский привкус. В. В. фон Мекк отошел от нас уже в Европе, где долго задержался в Париже; в Нью-Йорке он также не принимал участия в делах выставки. Владея английским языком, я главным образом разговаривал с публикой и всякими коллекционерами. Среди последних были экземпляры исключительные. Так, одна "богатая покупательница", как ее рекомендовали друзья-американцы, выказала особенный интерес к деревянной скульптуре Коненкова. Я часа два возился с этой толстой теткой, имевшей фигуру такого же деревянного обрубка, как и те, из которых Коненков резал свои скульптуры. Я объяснял ей все достоинства этой скульптуры. Мы все решили, что Коненков продаст, по крайней мере, три своих скульптуры. Он сам стоял возле, не понимая ни слова,

И. Э. Грабарь.
Фотография. Нью-Йорк. 1924

но преисполненный самых радужных надежд. Внезапно она открыла рот и, дотронувшись до одной из скульптур, спросила глухим, сонным голосом:

— А скажите, это все машинная работа?

Повернулась и ушла. Вот Америка.

Я ехал в Нью-Йорк с твердым намерением поработать там, главным образом заняться портретами. Это оказалось невыполнимым, ибо за хлопотами по организации выставки, а потом по приему представителей прессы, печатанию каталога и за беседой с публикой у меня не было ни единого свободного

дня. Мне удалось только написать вид на Нью-Йорк из окна нашей выставки. Было под вечер. Последние горячие лучи солнца освещали пестрые дома еврейского квартала, создавая живописно-интересный контраст с синевой виднеющегося вдали Гудзона. Я написал этюд в один сеанс, выбрав два часа во время устройства выставки. Этот этюд успел попасть и на самую выставку.

Кроме того, я написал после окончания выставки портрет врача Михайловского, известного клинициста, уроженца Сибири, некогда окончившего Военно-медицинскую академию в Петербурге и лет двадцать назад эмигрировавшего из России.

Я пользовался каждым свободным часом, чтобы ходить в замечательный Нью-Йоркский музей — "Metropolitain museum". Нет возможности перечислить все выдающееся, что собрано в его стенах, начиная от предметов египетского искусства и культуры и кончая новейшей живописью. Чрезвычайно мешает его систематическому обозрению чересполосная система его экспозиции, получившаяся вследствие бесчисленных завещательных дарений, с вытекавшей из них необходимостью выделять каждое завещаемое собрание в обособленные залы, объединяющие самые разнообразные предметы вместе с картинами.

Сильное и радостное впечатление произвел на меня опыт размещения в одном обширном зале картин художников эпохи Возрождения, XVIII века, XIX и новейшего времени.

На одной стене рядом висят картины Тициана, Веронезе и Эдуарда Мане. И самое замечательное, что последний не только не уступает своим "Положением во гроб" великим венецианцам, а определенно бьет их как неожиданностью композиции, так и формой и цветом. Эта картина, с крыльями ангела, переливающимися цветами радуги, — подлинный шедевр.

Далее висят Морони и Рейнолдс, а около них Ренуар — групповой портрет г-жи Шарпантье с дочерью, девочкой лет десяти, играющей с большой собакой. Опять шедевр, и снова не уступающий, а превосходящий стариков.

Тут же висят замечательные пейзажи Клода Моне, пейзажи и натюрморты Сезанна: каждый из них в своей области властвует, выдерживая конкуренцию с Хоббемом, Снейдерсом, Фейтом и барбизонцами.

Кроме этого главного музея есть превосходные вещи новых художников в музее Бруклина и еще больше в знаменитых частных собраниях Нью-Йорка и Филадельфии. Таких импрессионистов, каких довелось видеть здесь, пожалуй, нет нигде в Европе.

Но наряду с первоклассными собраниями в Америке немало и собраний, на пятьдесят процентов состоящих из подделок. Особенно много я их нашел в прославленном некогда собрании дирижера Странского, где были десятки фальшивых Мане и особенно Ренуаров. Из последних один какими-то судьбами попал позднее в Дрезденский музей, чем я был несказанно озадачен.

Из нью-йоркских русских не было тогда в Нью-Йорке только Рериха. Как раз перед нашим приездом он уехал в Индию по приглашению Рабиндраната Тагора, прибывшего из Индии на собственной яхте. Еще в Москве, задолго до отъезда, мы знали о существовании в Нью-Йорке музея, специально посвященного Рериху. Об этом мы были оповещены плакатами и рекламами, присланными из Америки в Москву и Ленинград. Это был даже не просто музей, а некий высший институт, или своего рода академия, носившая нескромное название "Corona mundi" — "Венец мира". Музей Рериха и был "венцом мира" — ни больше ни меньше.

Разумеется, мы отправились в музей, занимавший небольшой особняк одного из миллиардеров, в центре города. Когда мы пришли в музей, на его стенах не было ничего, кроме тех же плакатов названием "Corona mundi". Впрочем, был еще большой портрет Рериха — работа его сына и бюст работы скульптора-эмигранта Дерюжинского.

Мы поинтересовались, где же картины Рериха? Нам сказали, что их нет и никто не мог сказать, где они. В музее было пустынно, всюду стояла мебель, была налицо вся обстановка, не было только хозяев ее, не было вообще жильцов. Только в одной комнате мы нашли группу из нескольких девушек, рисовавших с натуры какую-то женщину.

Заинтересованные виденным, мы расспрашивали, кого могли, обо всем этом, желая добраться наконец до рериховских картин. В Москве нам рассказывали, что Рерих пользуется в Америке баснословным успехом, что нет музея, где бы не было его картин, что он давно уже безумно богат и т. д. По наведенным справкам оказалось, что все картины Рериха были взяты одним "патроном"-богачом в залог за выданную ему ссуду. Что касается успеха рериховских картин, то здесь дело также обстояло не столь блестяще, как об этом рассказывалось. Успех первая рериховская выставка имела только у узкого кружка богачей, пустившихся после войны в мистику, падких на оккультизм и всякую потусторонность. Среди публики, посещавшей нашу выставку, был один литовец, эмигрировавший в Америку, который рассказал нам немало интересного об "успехах" Рериха. Так как он был его большим поклонником, то его никак нельзя было заподозрить в сгущении фактов не в пользу Рериха.

Он прямо начал с того, что Рерих — единственный художник на свете, пишущий не то, что мы видим на земле, а то, что он — и только один он — видит по ту сторону всем видимого мира.

— Вы это сами вычитали из картин Рериха?

— Нет, это Рерих их так объясняет, а когда в них вглядываешься непредубежденными глазами, то действительно понимаешь, что сквозь видимые облака, видимые горы, видимые предметы и видимых людей он прозрел незримое никому и передает его умеющему видеть. Он назвал мне замечательных мистиков-богачей, которые первыми узрели незримое и поверили в его гений.

Справедливость требует заметить, что американские музеи незримого не узрели и потустороннего не уразумели, почему ни в одном из них произведений Рериха в начале 1924 года мы не видели.

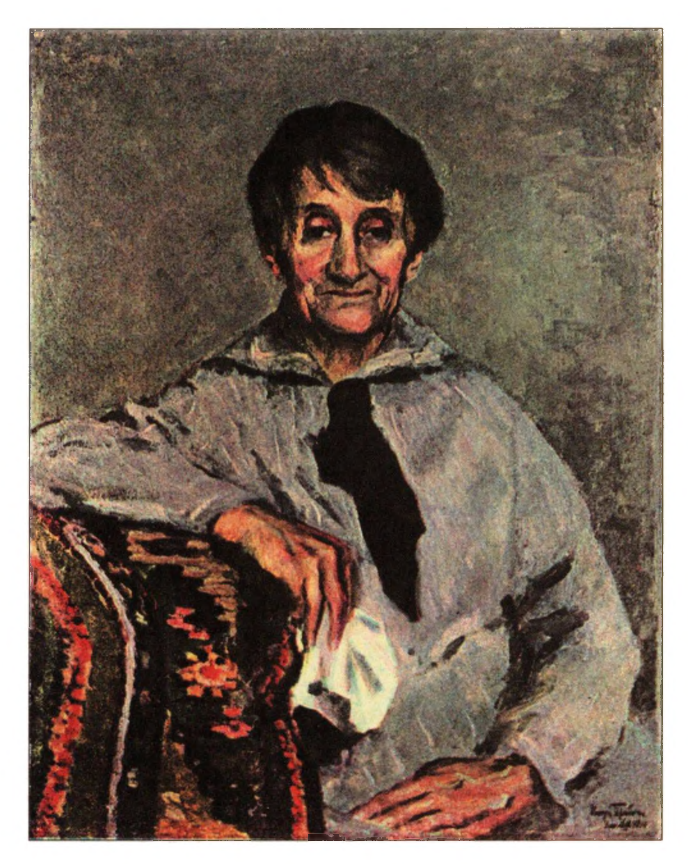
Зимою 1925/26 года меня вызвал из Наркоминдела к телефону Г. В. Чичерин и спросил, не знаю ли я, где может находиться в данное время художник Рерих. Я сказал, что, по моим сведениям, он в 1924 году уехал к Рабиндранату Тагору в Индию, откуда собирался пробраться в Тибет; вернее всего, что он все еще где-нибудь там, ибо едва ли успел за это время вернуться в Нью-Йорк.

— Какого-то художника Рериха с женой и сыном задержали недавно в Монголии; может быть, это тот самый?

— Несомненно, это он.

— А как вы думаете, желательно его возвращение к нам?

— Возвращение Рериха, художника столь значительного и столь известного, можно только приветствовать.



И. Э. Грабарь.
Портрет матери художника О. А. Грабарь-Храбровой.
1924

Прошло несколько месяцев. Вернувшись из какой-то командировки, я узнал, что ко мне неоднократно звонил Рерих, приехавший в Москву и остановившийся в Гранд-отеле. На следующий день я столкнулся с ним у входа в отель, и он повел меня к себе. Большой номер был весь завален огромными вализами, упакованными в отъезд.

— Завтра уезжаем.

— Куда?

— В Абиссинию.

— Зачем?

— Там есть такое замечательное озеро, что из-за него одного стоит туда ехать.

И Рерих назвал мне мудреное наименование озера. Он действительно на другой день уехал с семьей, но говорили, будто не в Абиссинию, а снова

в Монголию. Проверить я этого не мог, но если это так, то непонятно, для чего было уверять меня, что он едет в Абиссинию.

В тот же день я виделся с А. В. Луначарским, спросившим меня, был ли у меня Рерих. Я сказал, что был у него в номере и очень удивился, узнав, что он завтра вновь уезжает.

— Ах, какой занятный человек, — сказал Анатолий Васильевич с усмешкой, — уверяет, что он коммунист, но на мистической основе. И с какими референциями он к нам приехал.

Рерих предложил в дар советским музеям целую сюиту своих монгольских картин, но их отклонили.

Лица, видевшие Рериха в Урге, передавали мне, что, по его словам, он ездил в Тибет и Монголию только для того, чтобы отыскать там ту фантастическую пещеру, в которую, по распространенному на Востоке поверью народов, переселяются после смерти все величайшие мудрецы мира. Там пребывают Сократ, Платон, Конфуций, Шакьямуни, Христос, там же обитают Маркс и Ленин.

Меня клятвенно уверяли, будто несколько лет тому назад Рерих выпустил книгу, в которой он описывает эту найденную им во второе путешествие пещеру и все в ней виденное. Я этому не верю и не поверю до тех пор, пока сам не увижу и не прочту книгу.

В июне 1924 года мы сели на пароход, шедший прямым рейсом в Латвию, и в конце месяца были уже в Москве. Большинство, впрочем, осталось в Америке; не вернулись Коненков, Захаров и Мекк; Сомов поехал в Париж, где остался до сих пор, Виноградов — в Ригу, где также осел. Из восьми человек вернулись трое: Сытин, Трояновский и я.

Обратное путешествие протекало при изумительной погоде: был штиль, мы ехали по зеркальной поверхности моря. Сделали только две остановки — в Копенгагене и Данциге. Приехав в Москву, я почувствовал, что изрядно устал и нуждаюсь в продолжительном отдыхе, почему снял дачу по Казанской дороге, в трех верстах от Томилина, в деревне Жилино, где прожил безвыездно два месяца. Здесь написал много этюдов, разошедшихся по разным музеям у нас и за границей. Лучшей из вещей была "Рябина", находящаяся сейчас в музее Ростова Великого.

В декабре 1924 года я написал поколенный портрет моей матери, выдержанный в серой гамме: в сером платье, на сером фоне, с седыми, иссерачерными волосами и единственным цветистым куском — восточным ковриком на столе. Портрет этот принадлежит к лучшим вещам, когда-либо мною сделанным, как по тонкости характеристики, так и по цветовому решению.

Тогда же я начал картину "Карусель", оконченную мною в январе 1925 года. Воспользовавшись старыми дугинскими набросками, частично уже использованными в Дугине для картины на тот же сюжет, я приступил к этому новому варианту потому, что прежняя картина меня крайне не удовлетворяла, раздражая своей нарочитой смазанностью. Тогда я был во власти импрессионизма, и мне казалось, что при том сильном движении, которое мы имеем при карусели, пущенной полным ходом, все фигуры и предметы должны быть по необходимости несколько расплывчаты. Теперь я думал иначе, пытаясь передать впечатление движения без ряби мазков. Картина, мне кажется, вышла лучше, но я и ею был недоволен.

И. Э. Грабарь. Карусель.
1925. Картинная галерея Армении. Ереван

Одновременно был написан портрет жены в голубой накидке, отороченной серым. Он был выставлен вместе с жилинской "Рябиной", портретом матери, "Каруселью" и некоторыми другими вещами на выставке "Московские живописцы" в начале 1925 года в помещении Музея Революции.

В мае 1925 года у меня родился сын, и для детей надо было искать дачу. Поселились в Косине, по Казанской дороге, где меня соблазнили два красивых озера — Белое и Черное и где мы прожили два лета.

И. Э. Грабарь. На озере.
1926. ГРМ

Первое лето я был непрерывно занят неотложными делами по музейному отделу и реставрационным мастерским, то и дело тревожимый, почему писать пришлось мало. К тому же в августе надо было ехать на Урал, в Пермь, Соликамск, Свердловск, Нижний Тагил, откуда я привез мадонну Рафаэля.

Летом 1926 года я подвергся операции аппендицита, которая отняла у меня около двух месяцев, ибо я не сразу смог начать работать. Оправившись, я написал два этюда на озере, в одном из которых сделал попытку передать ощущение, давно меня уже занимавшее.

Как известно, публика — не художники — смотрит на природу, любуется ею и видит ее не совсем так, как смотрят, любуются и видят художники. Художники обычно организуют своим искусством массы зрителей, поднимая их до своего понимания искусства, до своего художнического любования природой. Оскар Уайльд в одной из своих наиболее парадоксальных статей

договорился до нелепого утверждения, что природы вообще не существует, как некой объективности, а она есть не что иное, как продукт творчества художников: пятьсот лет назад это была природа итальянских примитов, двести лет — голландцев, сто лет — Тёрнера, а сейчас — импрессионистов.

Это, конечно, вздор; художник не есть создатель всех концепций природы в искусстве, и нельзя отказать и публике в праве любить в природе то, что ей в ней нравится. И мы, художники, как часто вместе с публикой говорим: ах, как хорошо! какая красота! Говорим иногда в тех случаях, когда у нас нет никакой охоты эту красоту передать на полотне, ибо она в нас волнует только человеческие, а не художнические чувства и ощущения.

А что, если попробовать взять самый "человеческий" пейзаж, прекрасный с точки зрения зрителя, хотя и не волнующий с точки зрения живописи? Не слишком ли уж художники презирают этого зрителя?

Я взял такой пейзаж, неплохо сочиненный в натуре по силуэту, но не музыкальный, не "поющий" по краскам, по расцветке. Я взял несколько деревьев на первом плане — две березки, три осинки и одну ветлу, — все это на фоне бегущих по небу облаков, дальнего леса и озера. Начал писать с таким чувством: посмотрю, что выйдет. Не было никакого творческого экстаза, ни даже хорошей зарядки. Писал долго и деловито, стараясь забыть все "измы" на свете и быть только публикой, любующейся прекрасной природой. Деревья были в натуре чудесно нарисованы, характерно, изящно и тонко. Старался писать, как видел и что чувствовал.

Во время одного из последних сеансов какой-то паренек, весь обнаженный, въехал на коне в воду, сначала попоить, а потом покупать его. Я почувствовал, что это и есть то самое, чего еще этюду не хватало, чтобы превратить его в картину. Эта человеческая подробность сразу зазвучала и как художническая. Картина в какой-то мере "запела". Живописно она не представляет ничего интересного, но чувства природы в ней больше, чем бывало в десятке других моих этюдов и картин, гораздо лучше организованных с точки зрения живописи.

В начале 1927 года я написал еще один небольшой портрет матери и начал писать большой групповой портрет — с себя, жены и обоих детей, — оставшийся незаконченным. В апреле пришлось уехать в крымскую экспедицию реставрационных мастерских, в мае — по музейным делам в Ленинград, а в июне — опять в экспедицию в старую Ладогу, где мы открывали фрески XII века. Воспользовавшись близостью от Ладоги Волховстроя, я проехал туда, так как получил от Совнаркома заказ написать картину на тему "Волховстрой".

Когда я приехал на железнодорожную станцию, отстоящую в нескольких километрах от Волхова, заходили грозовые тучи. Я рискнул идти, и на полпути меня захватил ливень. Промокший до костей, я подошел к Волховстрою. Неожиданно луч солнца ударил в пену падающей с плотины массы воды, и из нее выросла радуга. Пристроившись с походным мольбертом и этюдником, я успел набросать этюд Волховстроя с радугой и грозовыми тучами. Около полуночи написал другой этюд — "Волховстрой в белую ночь". Было светло, как перед сумерками, и я мог свободно писать, различая все краски. С этого последнего этюда я в то же лето написал картину, находящуюся в московском Музее Революции.

Весною этого же года при распределении тем Реввоенсовета на картины к десятилетию Красной Армии я остановился на теме, оставшейся свободной и никого не заинтересовавшей: "В. И. Ленин у прямого провода". Я тогда же начал подробно расспрашивать, как происходили эти переговоры Ленина с командующими фронтов в дни Гражданской войны. Узнав все подробности, я принялся компоновать эскиз. Побывал в том коридоре Совнаркома, который примыкает к кабинету Владимира Ильича. В нем в 1918—1921 годах стоял аппарат Бодо, в нескольких шагах от дверей ленинского кабинета. Переговоры происходили обычно ночью или под утро, когда в окнах уже брезжил свет зари, а в комнатах горело электричество. Я обрадовался, увидав розово-красные стены, тона помпейской красной, и белую дверь, ведущую в какую-то другую комнату. Все это давало интересный в колористическом отношении материал для картины, которая в своей концепции для меня тут же на месте определилась. Надо было только выяснить всю обстановку — какой был стол, какой диван, на котором спал уставший телеграфист, в то время как работал сменявший его дежурный и т. д. Эту обстановку мне тогда же полностью удалось установить при посредстве одного давнего кладовщика.

В июле моя семья уехала в Крым; я последовал за нею в начале августа. Мы поселились на даче И. Т. Сливы, в Магараче, между Ялтой и Никитским садом, в чудесной местности, с дивным видом на панораму Ялты и Ай-Петри, особенно прекрасную в лунную ночь. Несколько раз пробовал ее писать по впечатлению, но она мне не давалась — выходило олеографично.

Я начал большой портрет жены, стоящей у чайного стола, покрытого скатертью; с серебряным кофейником, чайной посудой, тарелкой с персиками и виноградом на нем. Все это происходило в тени большого дуба, бросавшего на стол и фигуру густую тень, разреженную лишь солнечными пятнами.

Картина была наполовину закончена, когда в ночь началось землетрясение. Писание пришлось прекратить. Когда толчки несколько смягчились, я начал продолжать портрет, к ужасу жены, которая все еще не могла прийти в себя от пережитого потрясения. Он, однако, не давался: позировать надо было с улыбкой, а какая уж улыбка, когда толчки все время продолжались.

Вернувшись в начале октября в Москву и написав в один из выходных дней этюд воды и лодки в Косине, я вновь принялся за эскиз к картине "Ленин у провода". Достал бюст Ленина и его маску, рисовал и писал с рабочего Никандрова, очень походившего на Ленина, но дело не клеилось: выходило нудно, казенно и мало похоже. От Никандрова я вскоре отказался, ибо он казался похожим только на первый взгляд, а чем больше я в него всматривался, тем более терялось сходство.

Перед отъездом в Крым я начал портрет жены с чашкой чая в правой руке и французской книгой — в левой, в той же голубой накидке, в которой уже однажды писал.

Тогда я не окончил портрета и в январе 1928 года достал его, чтобы переписать заново. На этот раз работа пошла скоро, и портрет удался.

Мне давно хотелось пописать последний весенний снег. Воспользовавшись приглашением художника *А. И. Иванова,* жившего круглый год в селе Успенском, близ Звенигорода, против Николиной горы, я поехал к нему. Он был преподавателем рисования и математики в техникуме Успенского, жил в крестьянской избе, все свои досуги отдавал живописи, которую страстно любил.

И. Э. Грабарь. В. И. Ленин у прямого провода.
1927—1933. Центральный музей В. И. Ленина. Москва

Когда я приехал к нему, снег лежал только на дне оврагов и мне пришлось взять другую тему, которую тут же и нашел: гумно; с тока только что сошел снег и он еще темный от сырости; кругом валяется прозимовавшая здесь солома, лежат здоровенные сосновые кряжи для новостройки, а вдали видны задворки села, с перспективой долины Москвы-реки. Был солнечный апрельский день, и первые весенние облачка плыли по голубому небу.

Не успел я окончить эту вещь, как подметил другую, еще более интересную тему — "Новый сруб". Несколько плотников работали, сидя верхом на срубе. Цветные пятна их рубах отлично вязались с красивым бледно-желтым тоном соснового сруба и голубого неба, серебристых облаков и соседних изб. Но особенно занятным показался мне низ, груда сваленных сосновых и еловых кряжей, только частью обтесанных, раскиданных в каком-то радиально-перспективном порядке. Написал я эту вещь в один сеанс, тронув лишь слегка кое-что на другой день. Вещь удалась. Утром, перед самым отъездом, мне

понравилась поза Иванова, сидевшего на крылечке. Его рыжие волосы и борода приходились на старой двери избы, к которой очень шел и темный загорелый цвет его лица. Я в час с чем-нибудь набросал портрет, который считаю недурным.

Лето 1928 года мы провели в Коломенском, но здесь, кроме автопортрета и этюда "У кузницы", мне ничего не удалось написать: слишком тормошили из Москвы, непрерывно вызывая туда из отпуска. Я взял реванш только в конце декабря и начале января следующего года, вырвавшись на неделю снова в Успенское. Это село мне нравилось простотой силуэта изб, перспективой заборов и рисунком деревьев.

Я привез на этот раз в Москву шесть этюдов, принадлежащих к числу моих лучших работ. В Успенское я приехал в середине дня. Было пасмурно, что меня огорчало. К вечеру стало разъясниваться, на небе появились бирюзовые просветы и смежные с ними края облаков позолотились лучами невидимого солнца. Вся красота была в небе, но она подчеркивалась красивым, серебристого тона старым сараем на первом плане, занесенным снегом. В течение получаса я набросал тот этюд, который находится в Русском музее. Думается, что он удался.

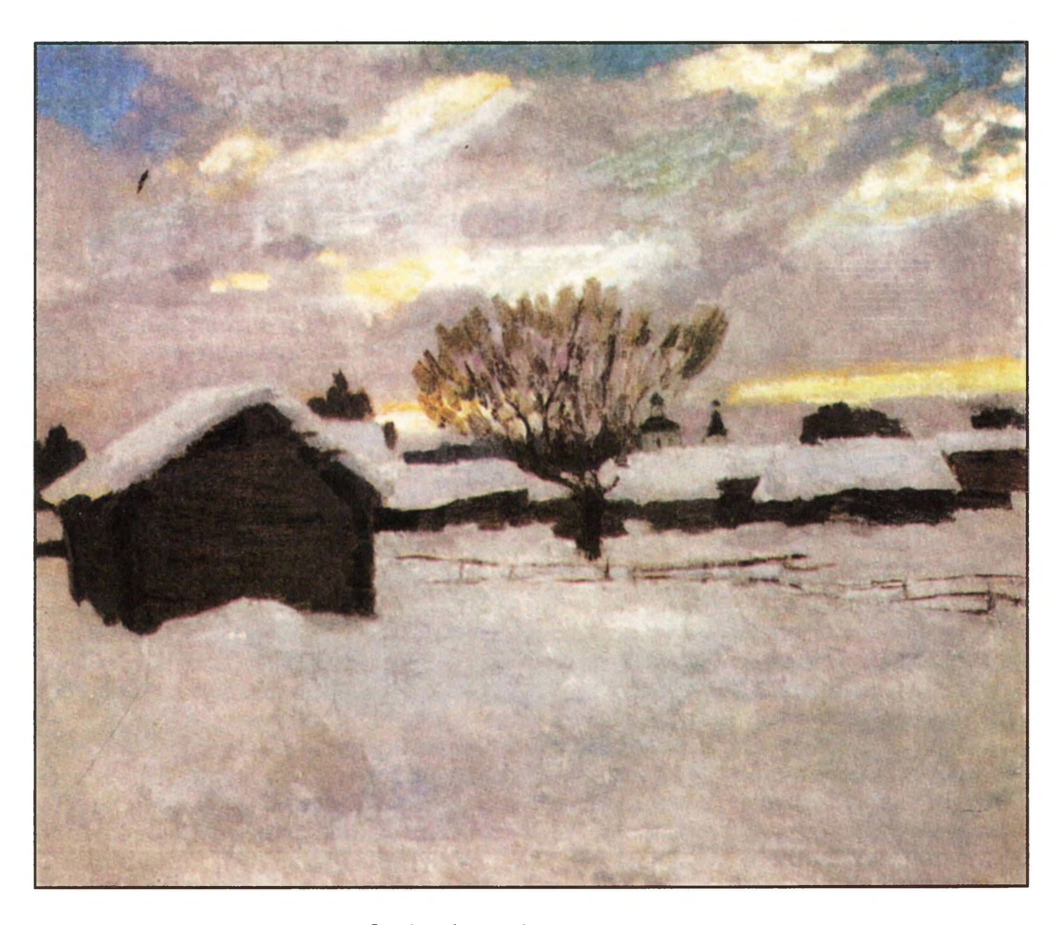
Из других вещей, написанных тогда же, назову "За пилкой дров" — старуха с молодухой пилят дрова в снегу, — "Кормежка лошади" и "Морозное утро", с розовыми лучами восходящего солнца, освещающими снежную поляну, сосновые, занесенные снегом кряжи и сарай.

Вернувшись в Москву, я написал из окна реставрационных мастерских вид на строившееся здание правительства. Был солнечный день и густой иней. Стройка дошла до второго или третьего этажа. Механизированная, она была полна пара и дымов, дававших вместе со снегом, инеем, красным кирпичом, желтыми лесами и видом Кремля на заднем плане великолепную по цветам композицию. Всех вещей, привезенных из Успенского, я не смог уже поставить на первой выставке ОМХ, в то время открытой.

Октябрь, ноябрь и декабрь 1928 года, кроме его последних дней, полностью пропали у меня для живописи. Происходила лихорадочная работа по собиранию материала для иконной выставки, которую Наркомпрос направлял в Германию. Пришлось ехать в Новгород, Псков, Ленинград, Ярославль и заниматься организацией всех работ по отбору и вывозу икон.

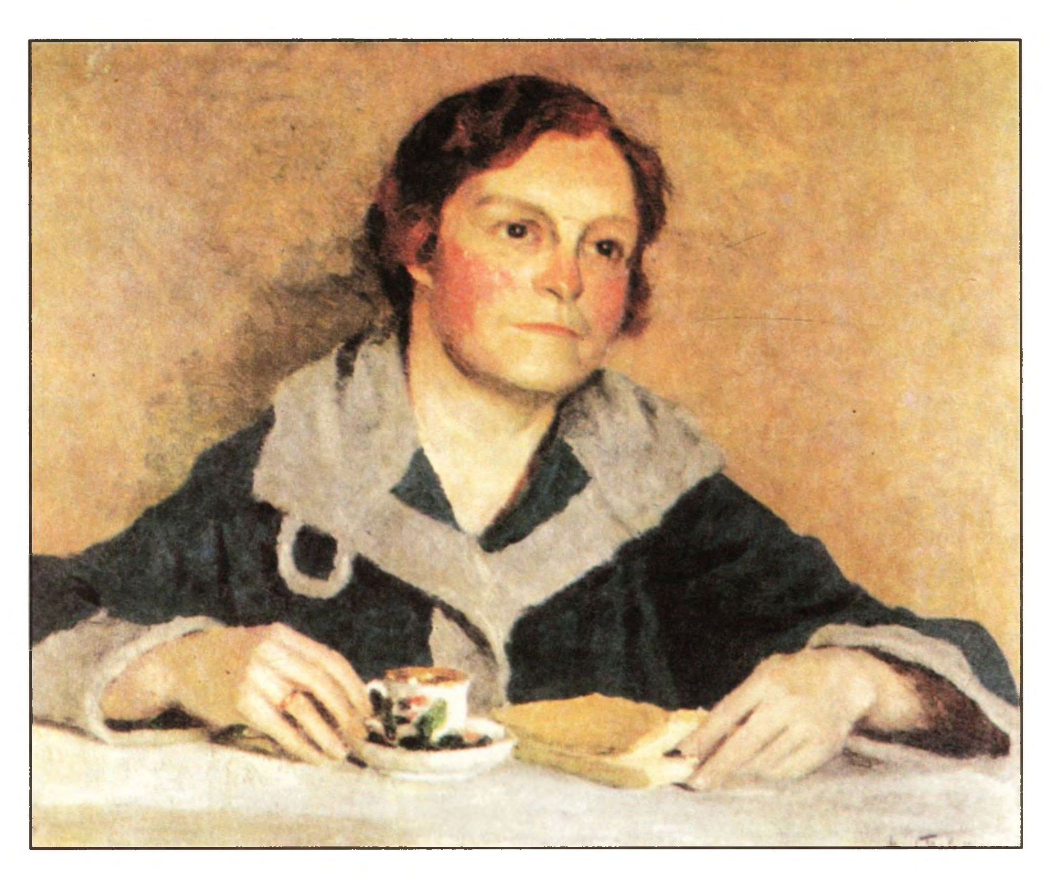
В начале января 1929 года я выехал с выставкой в Берлин, вместе с реставратором Е. И. Брягиным. Выставка была организована совместно Наркомпросом и Германским обществом изучения Восточной Европы. Нам предоставили прекрасное помещение в Берлинском музее художественной промышленности, где удалось блестяще разместить и показать иконный материал. Выставка была большим событием в научно-художественной жизни Берлина. Мне пришлось прочесть ряд лекций, сперва в Берлине, а вслед за тем в городах, куда была передвинута выставка, — в Гамбурге, Кёльне, Мюнхене и снова в Кёльне.

Всюду после организационной горячки первых недель у меня бывало довольно времени для посещения и изучения музеев, а также для занятий живописью. В Берлине я написал портрет покойного ныне А. И. Свидерского, давшего мне два сеанса. В Берлине, Гамбурге и Кёльне я писал автопортреты, а в Берлине и натюрморт из фруктов. Мне не хотелось отставать — нужны были гаммы и экзерсисы.



И. Э. Грабарь. Разъясняется.
1928. ГРМ

Из музеев для меня новинкой был превосходно устроенный еще *Лихтварком* и улучшенный *Паули* Гамбургский музей — "Kunsthalle". В отделе старых мастеров мне показалась подозрительной всемирно известная картина Франса Халса "Человек с бочонком". В ней было нечто от второй половины XIX века, что меня заставило попросить директора музея Паули снести картину в реставрационную мастерскую и дать ее мне исследовать без стекла. Обследование дерева доски, на которой она написана, полное отсутствие кракелюр в живописи, самая фактура ее и манера не оставляли сомнения в том, что картина является новоделом. Особенно говорит против XVIII века прием, которым написаны листья дерева, справа от фигуры: они сплошь прописаны фоном, давшим нужный художнику ажур — чисто живописный подход, ставший возможным в Европе только после проникновения сюда приемов японской цветной гравюры и со времени импрессионистов. Паули вынужден был со-



И. Э. Грабарь. За чтением. Портрет В. М. Грабарь, жены художника.
1928. Частное собрание. Москва

гласиться с моими доводами. Позднее он приезжал в Берлин советоваться со мною, продавать ли ему этого Халса, на которого есть охотники в Америке. Я от души ему рекомендовал расстаться с ним как можно скорее, тем более что *Валентинер* — автор монографии о Халсе — в серии "Klassiker der Kunst" считает его одним из лучших Халсов на свете. Не боги горшки обжигают.

В середине марта я обследовал в Дрездене знаменитейшее в мире произведение — "Сикстинскую мадонну" Рафаэля, приехав по приглашению директора музея "Цвингер" — *д-ра Гесса.* Мадонна была расстеклена, публике доступ был закрыт, и я мог целый день посвятить осмотру живописи сверху донизу. Узнав, что я еду, известный рафаэлист, профессор *Оскар Фишель,* с которым мы уже давно вели по Рафаэлю дружескую переписку, поехал также со мною.

Про "Сикстинскую мадонну" уже давно ходили слухи и высказывалось в литературе мнение, что она вся переписана в XIX веке реставраторами. Это оказалось не вполне верным. Вся фигура папы Сикста не тронута, не тронуты

херувимы внизу, вся одежда богоматери и св. Варвары, зеленые занавеси и значительная часть ангелов на небе. Пострадавшими оказались фигура Христа, головы богоматери и Варвары и отдельные головы ангелов на фоне, действительно прописанные в начале XIX века. Я рекомендовал не трогать картины, исследовав ее только путем рентгеновских лучей, чтобы узнать, сохранилось ли что-либо под слоем новейших записей.

Вернувшись в Берлин, я написал портрет Фишеля, который подарил ему.

Много нового увидел я в отделениях старых мастеров музеев Гамбурга, Кёльна, Мюнхена, чего ранее не видал. Но еще более радостные сюрпризы ожидали меня в отделениях новейшего искусства. В Гамбурге я увидел отличных французов, в том числе ренуаровскую голову той самой Шарпантье, портрет которой так восхитил меня в Нью-Йорке. Разочаровала, однако, сильно "Нана" Эдуарда Мане, вещь, стоящая не на высоте гения этого мастера.

В Мюнхенской новой галерее, устроенной в прежнем здании Сецессиона, есть также прекрасный отдел французов, но есть и один фальшивый Сезанн — явная подделка; непонятно, каким образом ее проглядели. Впрочем, и в Дрезденском Цвингере, в отделе новой живописи, висит фальшивый Ренуар, из собрания Странского, — портрет офицера.

Поездка в Мюнхен меня очень обрадовала. Я свыше двадцати лет не был в этом городе, который не без основания считал второй родиной. Он почти не изменился, мало изменились даже старые друзья: мои товарищи по школе Ашбе стали профессорами и тайными советниками, но остались прежними, милыми и радушными. Выставка икон была мною устроена в актовом зале Академии художеств, где эти люди были уже профессорами. На стенах, украшенных ткаными копиями с гобеленов Рафаэля, прекрасно выделялись древние иконы. Лучшей обстановки трудно было выдумать для них. Мы ежедневно виделись с известными художниками — *Ангело Янком* и *Юлиусом Дицем,* уже в мои мюнхенские годы рисовавшими, первый — в "Jugend", второй — в "Simplicissimus", а также с *Майерсхофером,* выделявшимся в школе Ашбе своими рисунками сангвиной "под Рафаэля". Он и сейчас так рисует, но гораздо совершеннее и имеет репутацию одного из лучших рисовальщиков Германии.

Из Мюнхена я вернулся в Берлин. Здесь мне было сделано одним издателем неожиданное предложение — издать по-немецки мою "Историю русского искусства", рассчитанную на десять томов, из которых вышло только пять. Я просил дать мне срок, чтобы взвесить предложение. Вначале казалась заманчивой мысль выпустить по-немецки книгу, вышедшую по-русски только наполовину, но после всестороннего взвешивания всех "за" и "против" я пришел к выводу, что эта затея ни к чему. Другое время, другие мысли и чувства. Если бы я даже совсем заново стал составлять план такой же "Истории" сейчас, то я ни за что не взял бы такого размаха. Прошло время десяти томов, достаточно четырех. Я твердо решил отказаться и через день-два собирался дать отрицательный ответ, когда в мою дверь в отеле постучали. Вошел высокий молодой человек холеной внешности.

— Разрешите представиться: я *Хирземанн,* глава антикварно-издательской фирмы, вам хорошо известной, ибо вы наш старый клиент.

Я знал, что старик Хирземанн недавно умер и его огромное дело наследовал сын.

— Очень рад познакомиться. Чем могу служить?

— Узнав из газет, что вы в Берлине, я приехал к вам с предложением, которое, надеюсь, вам не будет очень неприятно. Мне хотелось бы издать историю русского искусства, написанную единолично вами, в четырех томах: архитектура, живопись, скульптура, прикладное и декоративное искусство. Если согласны, приезжайте в Лейпциг, и мы тотчас же заключаем договор, который, надеюсь, вас вполне устроит.

Не было ни гроша, да вдруг — алтын. То с болью в сердце пришлось отказаться от продолжения "Истории" из-за проклятого "немецкого погрома" в Москве, то немец предлагает начать все сначала, притом не так, как тот, берлинский издатель, а так, как и я считаю единственно правильным и приемлемым. Я согласился, несколько быстро и опрометчиво, но все же согласился, обещав приехать в Лейпциг. В середине марта из Дрездена я проехал в Лейпциг и заключил договор. Увы! — ему не было суждено осуществиться: пробыв год в Москве, я лениво и неохотно перебирал свои материалы по "Истории", чувствуя, что у меня уже нет былого задора, радости, любви ко всему этому прошлому, ибо меня неудержимо влечет к настоящему и будущему и прежде всего к собственному творчеству, столько лет — свыше двадцати — бывшему скованным всякими хотя и интересными, но посторонними моей живописи делами, органически ей мешавшими. Кроме того, писать "Историю" так, как я писал ранее и как писали все мои сотрудники, было невозможно на пятнадцатом году революции. Надо было перестраиваться, а те социологические схемы, которые были в ходу, я не считал безупречными, следовательно, приходилось прежде всего заняться выработкой самого подхода к вопросам искусства в разрезе и плане истории, не имея уверенности, что мне лучше удастся то, на чем споткнулись другие. Все это привело меня к решению отказаться от договора с Хирземанном, что я и сделал, отправив ему письмо со всякими извинениями за то, что пришлось его столь коварно, хотя и невольно, подвести.

И вот сейчас я поймал себя на том, что, описывая германские музеи, реорганизованные и в некоторых частях ставшие неузнаваемыми для меня, хорошо знавшего их двадцать лет назад, я главным образом говорю об их отделах нового, а не старого искусства. Это не случайно. Просто с этого времени меня новое искусство волнует уже более, чем старое, а в старом только то, что совпадает с новым, созвучно ему. Вся моя дальнейшая поездка по Европе происходила под знаком тяготения к новому, решительно противополагаемому старому.

Из Берлина я проехал с выставкой в Кёльн, оттуда в Мюнхен, а затем снова в Кёльн. Вся эта возня с выставками мне порядком надоела, как и лекции, доклады, беседы. Очень тянуло поскорее в Париж. Большим утешением для меня оказалась организованная одновременно в Кёльнском музее выставка *Лейбля,* вещи которого, собранные со всего света, были здесь представлены и показаны, как никогда ранее. Вот мастер не стареющий, все еще новый, свежий и актуальный для сегодняшнего дня. Что ни вещь, то подлинное произведение искусства, прекрасное по живописи, выразительное по замыслу и глубокое по проникновению. Я часто думал, как хорошо было бы показать такую выставку у нас, в Москве. Многому мы могли бы поучиться у старика Лейбля. А я еще помню рассказы Ашбе о его чудачествах. Он жил тогда

недалеко от Мюнхена в деревне, среди крестьян, сам ведя полукрестьянскую жизнь и изображая крестьян. Тогда его мало ценили, его, величайшего и, быть может, единственного живописца-реалиста Германии, проглядев его сверкающее живописное дарование, заслоненное дутыми репутациями Каульбаха, Штука и других "знаменитостей".

Еще одну исключительную по своему значению выставку посчастливилось мне видеть в Берлине во второй свой приезд — *Ван Гога,* устроенную директором национальной галереи Юсти в бывшем дворце кронпринца. На ней также удалось собрать Ван Гога со всего света. Только такая выставка может дать верное представление об истинном значении этого колосса живописи, хотя не всегда и не во всем одинаково сильного.

Перед устройством выставки Юсти просил меня зайти к нему в кабинет, где показал около пятнадцати картин Ван Гога, прося высказать о них мое мнение. Я нашел их все до одной поддельными. Это было и его мнение, несмотря на то что некоторые из этих подделок были уже проданы в Америку по 50 000 долларов каждая. Тогда только начиналось поднятое Юсти дело о подделывателях Ван Гога, завершившееся позднее громким процессом. На последнем был жестоко ошельмован главный специалист по Ван Гогу, известный художественный критик и историк новейшей французской живописи *Мейер-Грефе,* по экспертизе которого были приобретены все эти подделки.

В Кёльне мне пришлось дважды быть в 1929 году — в марте и мае. Иконная выставка была организована в марте и открылась 24-го в помещении Музея художественной промышленности. 5 апреля она была закрыта и перевезена в Мюнхен, а в мае вновь переброшена в Кёльн, где и была присоединена к юбилейной верхнерейнской выставке. В свое первое пребывание в Кёльне я, по просьбе комитета по празднованию сорокалетия научной деятельности известного византиниста *Шарля Диля,* написал здесь большую статью для сборника в честь юбиляра, которую отправил председателю комитета, тоже знаменитому византинисту *Габриэлю Милле.* 20 мая я выехал из Кёльна через Бельгию в Париж. Имея в кармане французскую визу, я был уверен, что в дороге мне не предстоит никаких неожиданностей, связанных с моим советским гражданством. Я жестоко ошибся: на границе Бельгии меня высадили из вагона и под конвоем жандарма повели куда-то, за километр, по крайней мере, на допрос. Я взмолился, ссылаясь на французскую транзитную визу.

— Но помилуйте, сударь, вы же в Бельгии, черт возьми, а не во Франции, да еще с большевистским паспортом!

Разговорившись, я подумал, что предстоявшая мне перспектива скитаний и высылки обойдется мне дороже, чем хорошая взятка, и без дальнейших слов дал ему сто франков, сказав, чтобы он обделал это маленькое дельце с кем следует. Я жалел, что дал так много: было явно достаточно половины, если не четверти, хотя сто франков — это всего семь золотых рублей. Он никак не ожидал такой огромной суммы, и все уладилось в полчаса. Меня посадили в какой-то поезд, шедший на Париж другим путем, и 21-го я был уже там.

Каждый раз, когда я въезжаю в Париж, меня охватывает глубокое волнение. Вот уже два столетия, как он является мировым центром искусства, два столетия, как безраздельно законодательствует в живописи и скульптуре. Все художественные направления за двести лет рождались в Париже и отсюда распространялись по свету. Париж — единственный законный наследник

Рима в мировой художественной гегемонии, он один был все время столицей, а все другие столицы — провинцией.

Устроившись в отеле, в своем любимом районе, около Madelaine, я полетел в Лувр. В Париже я не был с 1909 года, тогда как прежде не пропускал года, чтобы не съездить туда. Он ничуть не изменился, но Лувр стал неузнаваем. Прежде в нем находились только картины старых мастеров, до середины XIX века, и тех из более нам близких, со дня смерти которых прошло лет десять. Теперь туда перенесли весь зал импрессионистов из Люксембургского музея, а середина XIX века так обогатилась новыми приобретениями, что заняла десяток зал. По залам старых мастеров я только пробежал, отметив некоторые новинки, в новые залы я ходил ежедневно в течение двух недель. Это была сплошная радость.

Достаточно привести только одну справку. Прежде в Лувре было всего лишь несколько картин Коро, сейчас их свыше ста — целый музей Коро, из нескольких зал. Мне впервые удалось шаг за шагом проследить по этой коллекции все его манеры, начиная от раннеитальянской — точной и скромной — до последней, размашистой и трепанной.

Огромное наслаждение доставил зал Франсуа Милле, представленного исчерпывающе. Я часами стоял перед знаменитой картиной "Angelus", некогда проданной в Америку за миллион франков и теперь выкупленной Францией обратно и являющейся одной из десяти самых драгоценных жемчужин Лувра всех времен.

История французского импрессионизма может быть изучаема только по коллекции Лувра: Эдуард Мане, Клод Моне, Ренуар, Дега — все представлены с замечательной полнотой и разнообразием. В первый раз увидел здесь большую картину, групповой портрет *Дега,* изображающую интерьер, в котором у стола посреди комнаты стоят мать с сыном-юношей, спереди сидит дочь-подросток, а сзади — у камина — спиной к зрителю, но слегка обернувшись к нему, — отец. Картина написана в конце 60-х годов не в обычной манере Дега, а в стиле его учителя Шассерио. Прекрасно сочиненная, отлично нарисованная и написанная картина.

В Париже мне повезло на выставки, среди которых наиболее захватывающей была выставка Гюстава Курбе. Опять картины со всего света, даже из Австралии. Снова незабываемое впечатление. Вот еще один из немногих истинных великанов живописи.

Я был очень тронут отношением ко мне Габриэля Милле, пригласившего меня в определенный день прийти в Сорбонну, в состоящую в последней "школу высшего изучения" — École des hautes études, — во главе которой он стоит и где читает лекции. Эти лекции слушают не студенты, а ученые византинисты со всего света — профессора, академики, историки искусства с крупнейшими европейскими именами.

Когда я прибыл, вся аудитория была уже полна слушателями, которых я насчитал до двадцати. Он познакомил меня со многими, имена которых мне были уже известны. Когда мы уселись, Милле неожиданно для меня обратился ко мне с приветственным словом, смысл которого сводился к тому, что история византийской живописи своими достижениями последних десятилетий обязана главным образом Центральным государственным реставрационным мастерским в Москве, открывшим уже и продолжающим открывать такие изумительные памятники искусства, о которых научный мир ранее и не подозревал. Он

приветствует поэтому в моем лице основателя и бессменного руководителя этого учреждения, существующего только в Советском Союзе и нигде более. Я был до крайности сконфужен и не знал, что сказать, особенно когда, заканчивая речь, Милле прибавил:

— Вы не подозреваете, m-r Grabar, как часто в этих стенах раздается ваше имя, и, чтобы вам это демонстрировать и сегодня, я позволю себе посвятить свою настоящую лекцию вашему последнему исследованию, присланному вами для юбилейного сборника в честь Шарля Диля.

И он изложил содержание моей статьи "О происхождении и эволюции типа "Умиление", написанной в Кёльне, согласившись со всей ее аргументацией и подкрепив ее еще некоторыми собственными соображениями.

Я сказал в заключение то, что считал себя обязанным сказать, что я не один создавал "Мастерские", а они созданы целым коллективом работников, которые будут очень счастливы узнать от меня о высокой оценке наших общих усилий со стороны ученых с таким мировым именем, как Габриэль Милле.

С его помощью я получил труднодобываемые визы в Бельгию и Голландию и в середине июня направился через Брюссель и Антверпен в Гаагу.

После Курбе, Милле, Мане я в музеях Брюсселя и Антверпена не пережил ни неожиданных, ни вообще из ряда вон выходящих художественных впечатлений. Нидерланды, кроме отдельных мастеров, вроде Питера Артсена и Бекелара, мало волновали, а у Рубенса я видал вещи гораздо более интересные в Ленинграде, Вене, Мюнхене. Зато в Гааге меня восхитил свыше всякой меры Вермер Делфт. Я почти только для него ходил в музей. И когда из Гааги поехал в Амстердам, то и здесь часами простаивал не перед Рембрандтом, а перед тем же Вермером. Чистейшей воды реалист, он, ему одному ведомыми чарами искусства, умудрялся давать в своих маленьких жанровых картинах не просто "галантные сцены", как Мирис или Терборх, а некое прекрасное видение природы, не прикрашивая последней и строго передавая все жизненные черты предметов и людей.

Я поехал в Голландию, отчасти чтобы увидеть как можно больше именно его вещей, но, главным образом, чтобы во второй раз побывать в Харлеме, где, как я знал из специальной литературы, знаменитые картины Франса Халса, виденные мною в 1909 году почерневшими и загрязненными, только что были отреставрированы. Раз попав в Харлем, я уже не мог отсюда скоро выбраться. Прежде групповые портреты Халса были разбросаны по разным учреждениям, теперь они собраны в одном месте, в специально созданном музее Франса Халса. Они действительно оказались все промытыми и расчищенными от позднейших записей и стали неузнаваемы. Живопись Халса на этих картинах очень напоминает живопись Мане и до последней степени современна. Только мастерство Халса еще выше мастерства Мане. Просто непостижимо, как этот человек умудрялся бросать на холст десяток-другой живых людей, заставляя их там вечно жить той же бьющей ключом веселой, радостной, здоровой жизнью. Они смеются, пьют, чокаются, что-то горланят, поют песни, эти стрелки, такие же живые, как были в действительности. Мне стало ясно, что Халс — не старый мастер, как другие, как все, кроме, быть может, Веласкеса, а новый, наш, видящий и чувствующий, как видим и чувствуем мы.

С запасом этих впечатлений я возвращался в Москву. У меня была уже виза в Италию, куда я ранее предполагал ехать, но теперь мне более не хотелось

ходить по музеям. Надо было переработать и суммировать все виденное, постараться извлечь из него то, что было полезно и нужно для моего собственного творчества. Но для последнего было необходимо освободиться от администрирования и всяких служб, чего я в ближайшем году и достиг, став наконец снова тем художником и только художником, которым был в первые годы бесперебойной работы в деревне, — в 1904-м и 1905 годах.

Я давно уже считал себя по преимуществу портретистом. В детские годы, в лицее, в университете, в академии, в Мюнхене — всюду больше всего занимался портретом, который давался мне легко и выходил лучше всего другого. Только попав после многих лет из-за границы в Россию, я так был очарован ее пейзажем, дотоле мало мною оцененным, что всецело ушел в него. Но и после этого я с портретом не порывал, отдавая ему постоянную дань, хотя выставлять портреты приходилось редко.

В Харлеме я, как боевой конь при звуке трубы, почувствовал перед холстами Халса проснувшуюся страсть к портрету, интерес к человеку, долго заслонявшийся увлечением природой. Как никогда прежде, я понял в Харлеме, что высшее искусство есть искусство портрета, что задача пейзажного этюда, как бы она ни была пленительна, — пустячная задача по сравнению со сложным комплексом человеческого облика с его мыслями, чувствами и переживаниями, отражающимися в глазах, улыбке, наморщенном челе, движении головы, жесте руки. Насколько все это увлекательнее и бесконечно труднее!

Всюду, где я бывал, я наблюдал людей — веселых и хмурых, беспечных и озабоченных, бесхитростных и лукавых, стараясь разгадать их явную и затаенную психику. Я решил поступить так, как поступал раньше, готовясь к сложным живописным проблемам, — решил упражняться, упражняться и упражняться. Но тогда мне было достаточно сделать десяток натюрмортов, чтобы размять руки, а теперь нужно было переходить на гаммы и экзерсисы голов. И я пустился добывать свободу портретной кисти при помощи таких именно портретных гамм. Позировали все свои в свободные часы и дни; потом пошли чужие.

Зайдя как-то к знакомому, занимавшемуся на досуге от службы живописью, я был очень озадачен, когда, отворив на звонок дверь, он впустил маленькую пеструю женщину, похожую на заморскую птичку. Брюнетка, южного типа, она была изрядно накрашена и набелена, а вместо бровей имела какие-то тонкие не то наклеенные, не то нарисованные черные полоски. Хозяин, заметив, что она меня заинтриговала, тут же уговорил ее мне позировать, и я на другой и третий день в два сеанса написал ее портрет в красной кофте, с белым шарфом на фоне ярко-синих обоев ее квартиры. Она оказалась аргентинкой, воспитанной в Париже, полупарижанкой.

С этого портрета пошли все остальные. Я ежедневно писал в светлые часы, чувствуя, что от портрета к портрету крепну, что каждый следующий в какой-то мере лучше предыдущего, дается легче, скорее, характеристика острее, живопись свободнее.

Я никогда не считал, что быстрота в писании портрета есть нечто заменяющее качество. Серов писал портреты по тридцати, пятидесяти и восьмидесяти сеансов, и едва ли его можно серьезно упрекать в медлительности и ненужной кропотливости. Но в то же время я понимал, что при равенстве прочих условий хорошего портрета быстрота — вещь не плохая, особенно ценная в наши дни

фантастических темпов, когда ни у кого нет времени посидеть больше двух-трех раз для портрета. Кроме того, я знал, что как раз самые мои любимые портретисты — Веласкес и Халс — писали быстро, в сеанс, много — два. Таким образом, быстрота есть все-таки немалое достоинство. Но быстрота, кроме того, действительно важное преимущество: погода не постоянна, а с ней изменчиво и освещение модели; и сам человек сегодня не совсем тот, что вчера, в чем-то другой, менее живой, желтее или серее, обыденнее, скучнее. Все это мешает, надо постоянно менять и переделывать, если не уметь ловить быстро, схватывать на лету.

Я удвоил усилия, чтобы добиться быстроты письма, но, делая портреты в два-три сеанса, одновременно писал и более длительно — по шесть-семь и даже десять сеансов.

В конце апреля 1930 года я написал последний портрет своей матери. Она умирала от рака в возрасте 87 лет. Большею частью она дремала, но иногда, на час с небольшим, приходила в себя и, полулежа на подушках, смотрела вперед своими страдальческими глазами. Я уловил как-то такой момент и в течение получаса с небольшим набросал на старом холсте — неудачном зеленом пейзаже — "Голову умирающей".

Недели через три она умерла.

Набросок этот я ценю не только как драгоценную память о бесконечно дорогом и близком мне человеке, но и как счастливо удавшееся решение поставленной задачи — сделать с максимальной быстротой портрет, передающий основную суть облика человека и смысл цветовой гаммы головы и окружения при наивозможной простоте трактовки.

В том же 1930 году я написал ряд портретов, из которых более удачны — брата, жены в шубе, профессора Этторе Ло Гатто и П. И. Нерадовского. Последний писан в два сеанса; я считал его неоконченным, но третий сеанс не мог состояться, и его пришлось оставить в этом виде. Лучшие портреты следующего года — сестры жены, М. М. Мещериной, профессора Винклера и Г. О. Чирикова.

Все эти портреты я писал крупнее, чем в натуральную величину. Мне казалось, что наряду с портретом интимным в наши дни должен быть выработан и другой портретный тип, монументальный, не теряющийся на наших больших выставках и в музеях, хорошо видный на расстоянии.

Портреты, писанные в натуру, в музеях как-то досадно мелки. Они казались мелкими и Тинторетто и Рубенсу, охотно писавшим больше натуры.

Кроме того, мне казалось, что, поскольку мы, портретисты, передаем не только облик нашей модели, но и расстояние, отделяющее нас от нее, и воздух между нею и нашими глазами, портрет, писанный в величину натуры, будет, естественно, тем самым еще уменьшен для глаз зрителя. Отсюда мое стремление увеличить натуру. Но нужно соблюдать чувство меры, желательна только такая степень увеличения, при которой зритель принимает портрет за написанный в величину натуры. В портрете Чирикова я перешел эту границу.

Рассматривая два десятка портретов, сделанных за 1930-й и 1931 годы, я пришел к заключению, что в них есть тот основной грех, который свойствен всем нам, художникам. Каждый из нас почти всегда — исключения редчайши! — исходит от какого-либо образца, в данное время наиболее ему любезного, от мастера, владеющего сегодня его думами и чувствами. Иногда он длительно

пребывает в плену мастера-избранника, иногда вчерашний мастер сменяется сегодняшними, чтобы завтра уступить место новому. Выражаясь вульгарно, мы "танцуем от печки": вчера от печки старого мастера, сегодня — Мане, завтра — Сезанна. Как это ни обидно для нашей индивидуальности и еще более для самолюбия, но это — непреложная истина, надо только со всем бесстрашием заглянуть в глубину своего творческого "я", чтобы в этом не оставалось сомнения.

Если в импрессионистических пейзажах я исходил из системы Клода Моне, хотя и сильно видоизмененной, то в портретной серии трудно определить, от какой "печки" я в них танцую. Только в отдельных чертах что-то улавливаешь, но и то не столько нащупываешь то или другое имя — этого как будто нет, — сколько вообще ловишь себя на "приемах": "танцевание от печки приемов". И вот со всей решительностью передо мною встал вопрос: а нельзя ли вообще не танцевать от печки, нельзя ли так взглянуть на натуру и так ее увидеть, чтобы зрителю не бросались в глаза ни приемы, ни мастерство, ни даже живопись, но чтобы он просто почувствовал дыхание жизни, трепет жизни, красоту жизни.

Я начал искать в этом направлении, памятуя завет Чайковского, что настойчивостью и упорством можно все преодолеть. Чего-чего, а упорства у меня хоть отбавляй.

В 1932 году зашел ко мне *Н. А. Клюев*, поэт, которого я знал еще в Петербурге лет двадцать назад.

Через несколько дней я уже написал его портрет, бывший первым пробным камнем в этом моем новом направлении. Одновременно я продолжал начатый за год до того портрет д-ра Штельцера, ведя его в прежнем живописно-формальном плане. Он мне также удался, но оба портрета в корне различны, различны по основной установке и отношению к натуре, ибо во втором ясно чувствуются отзвуки прошлого, а портрет Клюева глядит вперед.

Эту же задачу я пробовал решить, каждый раз по-разному, еще на двух портретах — брата моей жены В. М. Мещерина и академика Н. Д. Зелинского. Первый был в отпуску и мог мне долго и хорошо позировать. Мне хотелось передать его существо также без всяких подходов и приемов — так, как я его чувствовал, хотелось мне передать и устремленный вдаль взгляд. Мне это казалось тем легче, что последние свои портреты я писал уже значительно иначе в смысле лепки, чем писал раньше и чем вообще это принято. Об этом я должен сказать несколько слов.

Лепка, моделировка формы, осуществляется в живописи при помощи светотени, путем выискивания в натуре постепенных переходов от света к тени. Основа лепки, рельефа на плоскости есть белое и черное, со всеми их градациями.

Обычно тот же принцип проводится и в живописи: живописец лепит [форму] то более темными, то более светлыми красками. Между тем давно известно, что впечатление большей или меньшей темноты различных красок может быть достигнуто не только при помощи световой градации красок, но и посредством цветовой градации. Если мы на простой неортохроматической пластинке сфотографируем портрет человека в светлой ярко-красной рубашке, с темно-синим галстуком на ней, то мы получим как раз обратное соотношение: рубашка выйдет черной, а темный галстук — светлым. Что это значит? Это

И. Э. Грабарь. Светлана.
1933. ГТГ

И. Э. Грабарь. Портрет композитора С. С. Прокофьева.
1934. Астраханская картинная галерея им. Б. М. Кустодиева

значит, что можно лепить форму не только черным и белым или светом и тенью, но и цветом — более интенсивными и менее интенсивными цветами.

Над этой проблемой я работал весь 1932 год, достигнув определенных результатов. Портрет Клюева писан именно этим путем, чего не заметно на расстоянии, но что ясно видно вблизи. Но это значительно усложняло фактуру, грубость которой во всей современной живописи, в том числе, конечно, и в моей, мне давно уже не давала покоя. Данную проблему надо было решить так, чтобы зритель не отвлекался этой живописной кухней, прямо и непосредственно переживая впечатления как на расстоянии, так и вблизи. Задача нелегкая, но не неразрешимая.

До некоторой степени мне удалось ее разрешить в портрете К. Д. Медовой, лежащей в темно-синем платье на зеленой кушетке на фоне ковра. Лицо портрета — в тени в полутоне, но оно светится светом, отраженным от солнечных рефлексов в комнате. Лицо это решено просто, и портрет я считаю удачным.

По тому же признаку цветовой лепки писаны портреты Мещерина и академика Зелинского, но в них новые элементы еще перекликаются со старыми.

Совсем по-иному удалось решить портрет "Светлана", взятый в мышиносерой гамме. Я уловил как-то сразу то, что мне казалось существенным и единственно важным и нужным в этом простеньком личике, ничем особенно не выдающемся, но все же живущем своей особенной, только ему присущей жизнью. Я забыл о всех "печках" на свете, стараясь заодно забыть и свои собственные давние и недавние "печки". В один сеанс портрет был в сущности готов. На следующее утро я только кое-где его тронул. Он меня удовлетворил, как ничто другое до сих пор, ибо я твердо почувствовал, что в нем удалось ухватиться за край чего-то большого, что пока еще не дается, но до чего уже не так бесконечно далеко. Он — живой и по форме и в цвете и, главное, по выражению глаз и всего лица: казалось, что уж если "танцевать" от чего-нибудь, так от него. Но "танцевать" вообще ни от чего не следует, ибо не мы должны диктовать натуре наше решение, а натура подсказывать свое. Поэтому каждый новый портрет должен быть абсолютно другим, чем предыдущий. Природа неповторима, тем более неповторимы люди.

"Светлана" написана в декабре 1933 года. В январе 1934 года я в два сеанса написал портрет Наташи Островской, внучки А. Н. Островского, на даче, на фоне снега и леса, в белом с яркими цветами платке. Портрет отошел от линии "Светланы", но в следующем односеансном портрете моей дочери, взятом тоже на снегу, мне удалось опять поймать нечто аналогичное тому: ее улыбку, ее китайский разрез глаз, весь трепетный облик девочки.

Я написал портреты Сергея Прокофьева, два портрета М. В. Морозова и портрет "Китаянки", жены китайского художника Жю Пэона. В каждом из них я по-разному претворял свои портретные искания, почему все они в корне различны.

Я вообще думаю, что как различны люди, так различны должны быть и портреты одного и того же портретиста. Плохой знак, если они хоть чем-нибудь напоминают друг друга, ибо это доказывает, что автор слишком навязывает им свою волю, слишком повторяет себя, обезличивая тем самым натуру. Он может создавать прекрасные произведения на основе своих моделей, но они не будут портретами в том специфическом смысле этого понятия,

который мы имеем в виду, говоря о произведениях Хольбейна, Халса, Веласкеса, Энгра. Вот подлинные портретисты, с головы до пят, и только портретисты, что не мешает им быть ярчайшими индивидуальностями. Но если говорить об идеале далеком и почти недосягаемом, то в сравнении с ним и эти великаны — еще не последнее слово портретного искусства: все они были во власти раз навсегда выработанного каждым для себя приема, роковым образом штамповавшего натуру и выхолащивавшего черты ее бесконечного разнообразия.

Каждый раз, становясь перед натурой, я стараюсь забыть только что перед тем законченный свой портрет, как бы он ни казался мне удачным по сравнению с предыдущими. Вглядываясь в новые черты лица, стараюсь угадать, что в них иное, непохожее на все мое и чужое, на все виденное раньше — в строении, линиях, формах, цвете, даже фактуре лица. Так писаны мною последние портреты.

Во всем облике Сергея Прокофьева — внутреннем и внешнем — есть ярко выраженная динамичность. Я искал передать это в самой позе — поднятой вверх голове, движении левой руки, положении плеч, устремленности взгляда.

Рядом с ним "Светлана" — нежный распускающийся цветок, тихая ласковая девочка-подросток — прямой полюс динамическому Прокофьеву. Это подчеркнуто не только в позе, выражении, но и в живописи, и в цветовой гамме, более нежной и ласковой.

А вот еще два контраста: Морозов и китаянка. Михаил Владимирович в белой толстовке сидит крепко на своем стуле, как прирос к нему, опершись обеими руками в колени. Во всем его облике есть решимость и энергия, нет ничего мягкого и нежного. Даже прекрасные, пышные, шелковые седые волосы только еще более подчеркивают энергию лица и пристального, слегка насмешливого взгляда.

Рядом с ним "Китаянка" — почти фарфоровая и по живописи, и по фактуре. Там все по живописи коряво, здесь фактура гладкая, в полном соответствии с двумя столь разноречивыми темами.

Летом 1934 года мною написаны портреты нашего долголетнего полпреда в Анкаре и нынешнего полпреда в Берлине Я. З. Сурица и портрет брата на даче на фоне зелени.

Давно не писав обнаженного тела, я истосковался по нем и решил временно прервать портретные сеансы для этюда с натурщицы. Из простого этюда незаметно выросла целая картина: я поставил большое зеркало, в котором отражалась натура, бросил полевые цветы — васильки и ромашки — и получилась "Флора".

В течение 1935 года я еще работал над тремя автопортретами — в белом рабочем халате с палитрой, в желтой пижаме, тоже с палитрой, и в синем пиджаке. Лучший из них — второй.

Я далек от мысли выдавать мои портреты за какие-то необычайные достижения: пусть они еще слабы, но в моем персональном поступательном движении они — этап немаловажный. Само собою разумеется, что довольствоваться им нельзя, надо неустанно двигаться вперед. Важно уже то, что я вижу путь к дальнейшему преодолению стоящих еще впереди трудностей.

В конце года, после поездки в Кисловодск, я написал портрет М. Б. Чуковской, доставивший мне некоторое удовлетворение. Мне казалось, что для передачи моложавого цветистого лица при красивых седых волосах тона

И. Э. Грабарь. Портрет М. И. Грабаря, сына художника.
1935. ГТГ

И. Э. Грабарь. Портрет В. Г. Дуловой.
1935. ГТГ

оксидированного серебра нужна особая, деликатная фактура живописи, что я и попытался сделать.

Этим портретом открываются мои упорные фактурные поиски. Мне вообще кажется, что мы, русские художники, по сравнению, например, с французскими невероятно грубы в своей фактуре. Исключением являлся, быть может, один только Серов. Данный портрет значительно выделяется из моего обычного портретного типа не только по фактуре, но и по приемам, отдаленно напоминающим приемы французского мастера пудреных причесок конца XVIII века Вуаля.

В январе 1935 года я съездил в Ленинград, где написал портрет К. И. Чуковского, читающего вслух отрывок из "Чудо-дерева". Он, кажется, вышел довольно острым как по композиции, развернутой горизонтально, так и в цветовом отношении — зеленому фону, красной обложке книжки, серебристым волосам и серому пиджаку.

У меня было чувство, что я попал в какую-то счастливую полосу удач, каждый новый портрет оказывался чем-то лучше предыдущего. Эту полосу хотелось использовать и закрепить. Последующие портреты и на самом деле вскоре оставили позади прежние.

Первым из них был портрет моего десятилетнего сына, которого я давно собирался писать, но все как-то не выходило: то мешали утренние школьные часы, то вклинивались другие работы. Воспользовавшись зимними каникулами, я в 3—4 сеанса написал мальчика за столиком, накрытым ковриком, с французской детской книжкой в руках. Перед ним лежит ярко-синяя коробка с акварельными красками и стоит стакан, в котором моется, ломаясь в воде, кисть.

Избегая по обыкновению темных теней на лице, я осветил голову с двух сторон и, кроме того, залил лицо рефлексами от освещенных страниц книги. По своей живописной поверхности портрет продолжает поиски более деликатной фактуры, начатые портретом М. Б. Чуковской.

В конце мая я приступил к большому портрету артистки Академического Большого театра, арфистки-лауреатки В. Г. Дуловой. У меня давно уже было намерение написать не обычный погрудный или поколенный портрет, а портрет-картину, портрет, построенный в виде сложной композиции. Я остановился на мысли написать женщину с арфой. Квартира В. Г. Дуловой была обставлена превосходной ампирной мебелью красного дерева, стены красиво расцвечены, и я решил писать портрет у нее на дому.

Портрет сразу удался, голова написалась в один сеанс, вся фигура — в два, остальные сеансы, которых с перерывами было около семи, ушли на обстановку. Сложнее всего оказалось написать арфу. Дорогая, отлично звучащая, она смонтирована по-американски безвкусно, аляповато и художественно-бездарно, с дешевой резьбой и скверной позолотой. Было нужно писать ее неуклюжие детали, но общий золотисто-желтый цвет ее деки и изогнутого грифа гармонично сочетался с матовым тоном лица, голубым платьем, горностаевой накидкой, серебряным башмаком, фисташковым и бледно-желтым колером стен и сочным цветом красного дерева.

В мае мне не удалось закончить арфу, и ее струны пришлось отложить до сентября. Они представили для меня затруднения, о которых я и не подозревал. Сперва я написал просто струны на фоне уже написанной обстановки — стены, дивана, стола и букета с цветами. Получилось нечто резко фальшивое,

что мне не сразу удалось расшифровать. Внимательное наблюдение привело меня к заключению, что струны, во-первых, не слились с воздухом, не тонут в нем, во-вторых, что они не лежат в плоскости, находящейся на оси арфы, в-третьих, что они не дают иллюзии должного перспективного сокращения и, наконец, что общее впечатление от этих струн иное, чем дают струны арфы.

Подсчитав струны у себя на холсте, я убедился, что их на 10 меньше, чем в действительности: на арфе их 42, а я сделал только 32 — отсюда эта бросавшаяся в глаза разница общего впечатления.

И вот начались "струнные сеансы". Настойчиво и упорно я добивался того, что было в натуре, где струны освещались неравномерно, то блестя, то теряясь в пространстве, где они постепенно удалялись, причем сокращались интервалы между ними, где они закономерно приходились у соответствующих пальцев рук. В соответствии со всем этим сложным линейным построением приходилось разрешать и построение пространственное: струны по-иному организовывали лежащее за ними пространство, создавая сложную живописную и фактурную симфонию средней части портрета.

В результате он оказался одной из лучших моих последних работ.

Еще в 1934 году я получил согласие академика С. А. Чаплыгина мне позировать для портрета, давно уже мною задуманного. В июле 1935 года сеансы наконец состоялись; в два первых была окончена голова, на остальное понадобилось еще два.

Из всех портретов, написанных до того, этот был лучшим по силе характеристики, свободе кисти и простоте живописных средств. Меня в нем впервые захватила проблема взгляда, ставшая вскоре актуальной для всех дальнейших работ.

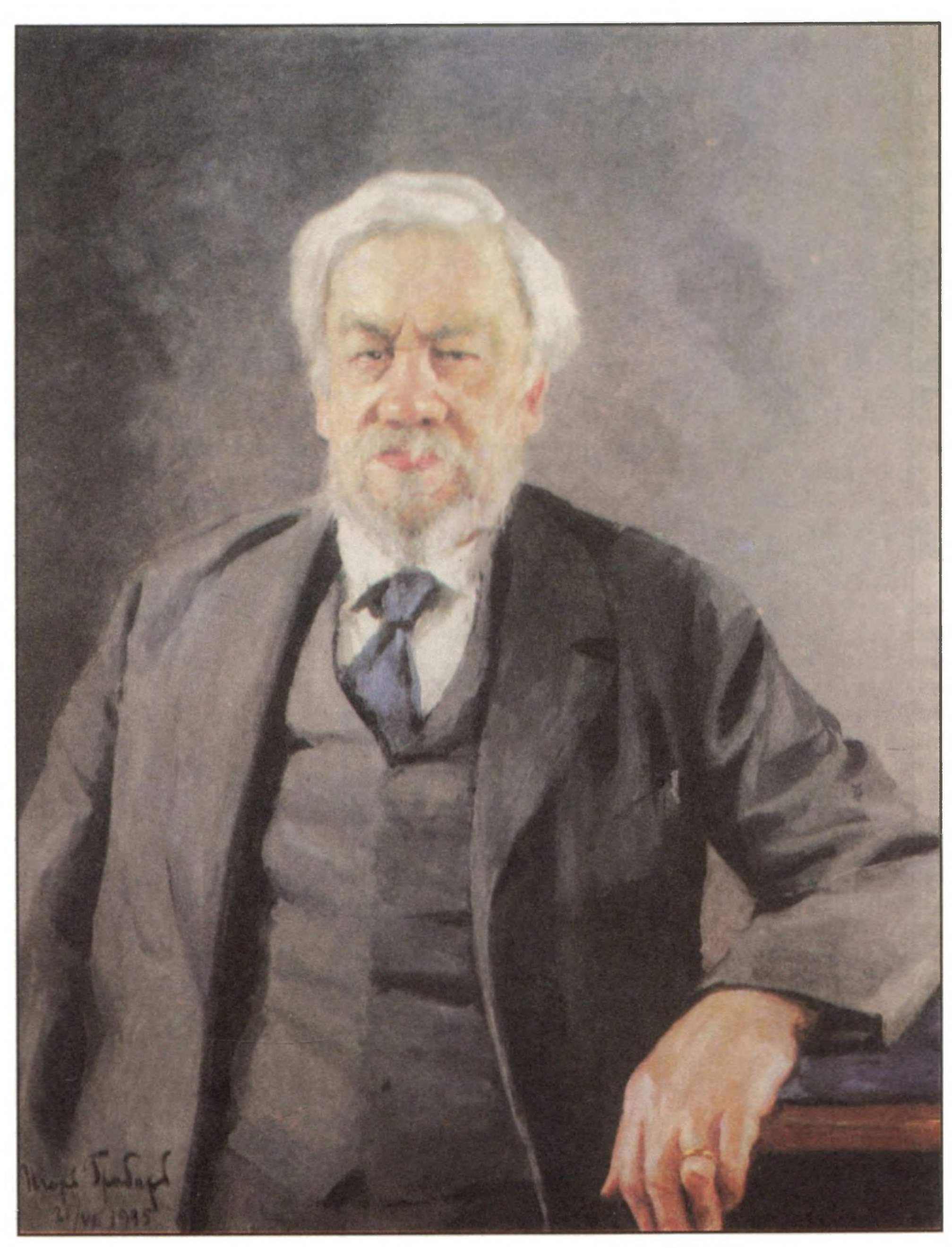
Мне было давно ясно, что из всех частей человеческого лица совершенно особую природу имеют глаза. В то время как остальные черты неподвижны, глаза всегда производят впечатление если не прямо двигающихся, то и не застывших: они влажны, то моргают, то напрягаются, то расширяются, то суживаются. Этот контраст между динамичностью глаз и статичностью других органов лица следовало бы как-то передать в живописи.

Во взгляде С. А. Чаплыгина эта увлажненность глаз мне как будто впервые удалась, и в следующих портретах я пытался, по возможности, закрепить этот успех.

Академия наук решила заказать серию портретов академиков. Мне были заказаны портреты *С. А. Чаплыгина, Н. Д. Зелинского, В. И. Вернадского* и *А. Н. Северцова*. Первый был у меня уже готов, вторым я написал Н. Д. Зелинского. Он пришел ко мне в мастерскую в таком же сером костюме, как С. А. Чаплыгин, в совершенно таком же синевато-сером галстуке, и я, по оплошности, забыл даже переменить фон, посадив его на том же сером фоне моей стены.

Когда я кончил портрет, то к ужасу своему заметил, что он вышел совсем тождественным по общей гамме и даже по деталям с предыдущим, почему решил его при первой возможности переписать. Такая возможность вскоре представилась.

В санатории "Узкое", в 17 километрах от Москвы по Калужскому шоссе, летом 1935 года отдыхало много академиков и в числе их все нужные мне для заказанных портретов. Получив путевку, я поехал в июле в "Узкое" и здесь



И. Э. Грабарь. Портрет академика С. А. Чаплыгина.
1935. Музей-усадьба "Абрамцево". Московская область

И. Э. Грабарь. Портрет Е. Г. Никулиной-Волконской.
1935. Закарпатская картинная галерея. Ужгород

среди тишины, в доме, окруженном многовековым парком, написал в течение 20 дней два новых портрета, переписал заново портрет Н. Д. Зелинского и сделал еще два пейзажа.

Отдыхать мне не пришлось, так как ежедневно имел три портретных сеанса и один пейзажный, но работалось на редкость хорошо и радостно.

Весь август ушел на чудесную поездку по Волге, организованную комитетом выставки "Индустрия социализма". То были незабываемые дни посещений волжских заводов-гигантов — в Рыбинске, Ярославле, Горьком, Саратове и Сталинграде, встречи и смычки с рабочими.

Вернувшись в Москву, окончил в сентябре портреты В. Г. Дуловой и А. В. Бакушинского. Последний был начат еще в 1934 году, но писался с промежутками в полгода и больше. В самом конце сентября написал еще один портрет, на котором хотелось бы остановиться подробнее.

Уже за два года до того я собирался писать портрет Е. Г. Никулиной. Правнучка декабриста *Волконского* — вернее, его собунтаря, декабриста же, итальянца *Поджио* — она очень интересовала меня своим откровенно итальянским типом: ни дать ни взять — одна из столь знакомых женских голов "Явления Христа народу" *Александра Иванова*.

Придя к ней, чтобы совместно выбрать платье для "светского портрета", я застал ее с неубранными волосами, которые так шли именно к этому лицу, что мне оставалось только накинуть на нее клетчатую шаль, чтобы получилась готовая картина.

Я так и написал ее, подняв лишь вызывающе и надменно голову и отведя взгляд в сторону и вдаль. Вышел не просто портрет, а нечто большее, — картина с довольно сложным содержанием, нелегко поддающимся более точному определению и открывающим возможность самых разнообразнейших толкований для разных зрителей. Здесь удалось выразить некое сложное переживание: словно была драма, сейчас уже пережитая и выстраданная, и вот наступило успокоение, просветление и связанное с ним прозрение.

После этого портрета-картины я написал в октябре 1935 года еще только два портрета Героев Советского Союза — летчиков М. В. Водопьянова и А. В. Ляпидевского, которых я пытался взять, по возможности избегая трафаретной трактовки обычного заказного портрета. Два характерных и в корне различных темперамента давали для этого богатый человеческий материал, а сочные аксессуары подсказывали живописное решение. В декабре 1935 года мною написан еще портрет дочери в красном платье и второй портрет Е. Г. Никулиной, в рост.

Я не в состоянии точно сформулировать, куда сейчас иду, но чувствую, что иду верной дорогой, которую давно искал, но которая была заметена всякими житейскими и художественными вьюгами. Знаю, что еще не скоро вершина, с которой откроются заманчивые дали, но твердо знаю, что я уже на перевале и нужна только настойчивость, чтобы преодолеть последние препятствия для достижения своей цели.

Цель эту не так легко определить словами. Могу пояснить ее только жизненным наблюдением. Я стою в толпе, двигающейся в тесноте и спускающейся с лестницы в театре. Случайно оглядываюсь и скорее чувствую, чем вижу у самой своей головы другую голову, прекрасную, живую, дышащую, водящую глазами. Как эта голова не похожа на все головы на свете, когда-либо

написанные, на все головы истории живописи! Ни у Рафаэля, ни у Тициана, ни даже у Веласкеса и Халса таких голов, как эта, нет. Если бы хоть частицу этой неуловимости уловить и непостижимости постигнуть, то больше ничего и не надо. До последней степени просто, без фокусов и туманов, а главное — без всяких освященных преданиями живописных приемов.

Перейдя на портрет, вернее вернувшись к нему, я не забросил окончательно пейзажа, который шел параллельно, переживая стадии, отвечавшие портретным, и отражая общие тревоги и сомнения автора.

Значительной вехой была ранняя весна 1931 года, когда я на две недели уехал во Влахернскую, по Савеловской дороге. Это недалеко от дачи С. В. Иванова, столь восхитившей меня в 1903 году своим расположением. Оттуда я привез ряд этюдов, из которых лучший — "Последний снег". Он приобретен в 1932 году Третьяковской галлереей. За год до этого лучшим пейзажем была "Заводь", приобретенная Русским музеем.

Перелом, совершившийся по линии моих портретных исканий, естественно должен был сказаться и в пейзажах. Он наметился в небольшом этюде "Первая проталина", написанном в апреле 1932 года, в котором мне хотелось так же просто, как и в "Светлане", передать тему: первое дуновение весны, начало таяния, первые лужи в колеях дороги, темный лес и далеко уходящее небо. Но это был только намек. Нечто большее удалось выразить в холсте "Иней в Москве", писанном в январе 1934 года как этюд из окна и изображающем нескладный, но милый переулок уходящей Москвы в солнечный день инея во второй половине дня. Он вырос в картину путем и сам не знаю каких средств, как не знаю, почему "Светлана" превратилась из самого обыденного этюда, каким была задумана, тоже в нечто значительное, как в нечто еще более значительное вырос портрет Е. Г. Никулиной. В "Иней" и "Светлану" вложено чувство, близкое к тому, что вылилось у меня некогда в "Сентябрьском снеге" — налет поэзии, теплого отношения, внимания и нежности к теме, которая никогда не дается холодному рассудку и формальному подходу.

В июле 1935 года в "Узком", после целодневной работы над портретами академиков, я под вечер шел к славному верхнему прудику. Стояли солнечные дни, была тишина, и дивные парковые деревья отражались в воде, как в зеркале. Хотелось передать одновременно и чувство художника, задетого гармонией целого, и чувство обывателя, потрясенного ощущением невозмутимого деревенского покоя. Тогда же написал и пейзаж "Между колонн".

Не знаю, что готовит день грядущий, но я верю в него и надеюсь на него, как верил и надеялся в 1903 году, когда так же четко стояла передо мною поставленная задача и так же ясно предносились взору очертания ее наилучшего решения.

Работая над портретами и не бросая пейзажа, я все эти годы продолжал работу над картиной "Ленин у прямого провода". Вначале она мне никак не давалась: не выходили ни Ленин, ни вся сцена вообще, ибо не было стержня, вокруг которого я мог бы развернуть ленинскую тему.

Сидящий или стоящий Ленин, слушающий, читающий или диктующий телеграмму у прямого провода — все одинаково хорошо и одинаково плохо: в лучшем случае — добросовестно выполненное "казенное" задание, в худшем — сносная раскрашенная фотография. Было над чем призадуматься. Я не отчаивался, но понял, что написать картину к сроку невозможно сколько-нибудь прилично, почему от этого пришлось отказаться.

Картины я все же не бросил, напротив, — тут только, после отказа от сдачи к сроку и фактической ликвидации заказа, я начал входить во вкус. После некоторого перерыва я вновь и вновь стал расспрашивать о всех подробностях этих ночных бесед Ленина с фронтами. Оказалось много возможных решений и в числе их несколько интереснейших для картины.

Я отдавал себе отчет в том, что моя тема не просто жанр, не случайный эпизод, а историческая картина. Не о пустяках же говорил Ленин с фронтами во время всяких интервенций с севера, востока, юга и запада, говорил ночи напролет, без сна и отдыха, давая передышки только сменявшимся по очереди телеграфистам. Совершались события всемирно-исторического значения, в центре которых был Ленин. Как же его дать? Как показать? В каком плане?

Я был уверен, что в ночной обстановке, под утро, Владимир Ильич был в помятом костюме, в ночной сорочке, может быть в туфлях.

Ничего подобного. "Ильичу была органически противна всякая неряшливость — в жизни, обстановке, костюме, — говорили мне. — Всегда был опрятно одет, в дневной сорочке, при галстуке, в штиблетах".

Как происходили ночные переговоры?

По-разному. Ленин обычно брал клубок бесконечной ленты, прочитывал ее и, бросив на пол, начинал диктовать, прохаживаясь по комнате и останавливаясь перед аппаратом и телеграфистом в моменты, требовавшие наибольшей сосредоточенности и внимания. Засунув руку в карман, он другой жестикулировал, подчеркивая указательным пальцем важнейшие места.

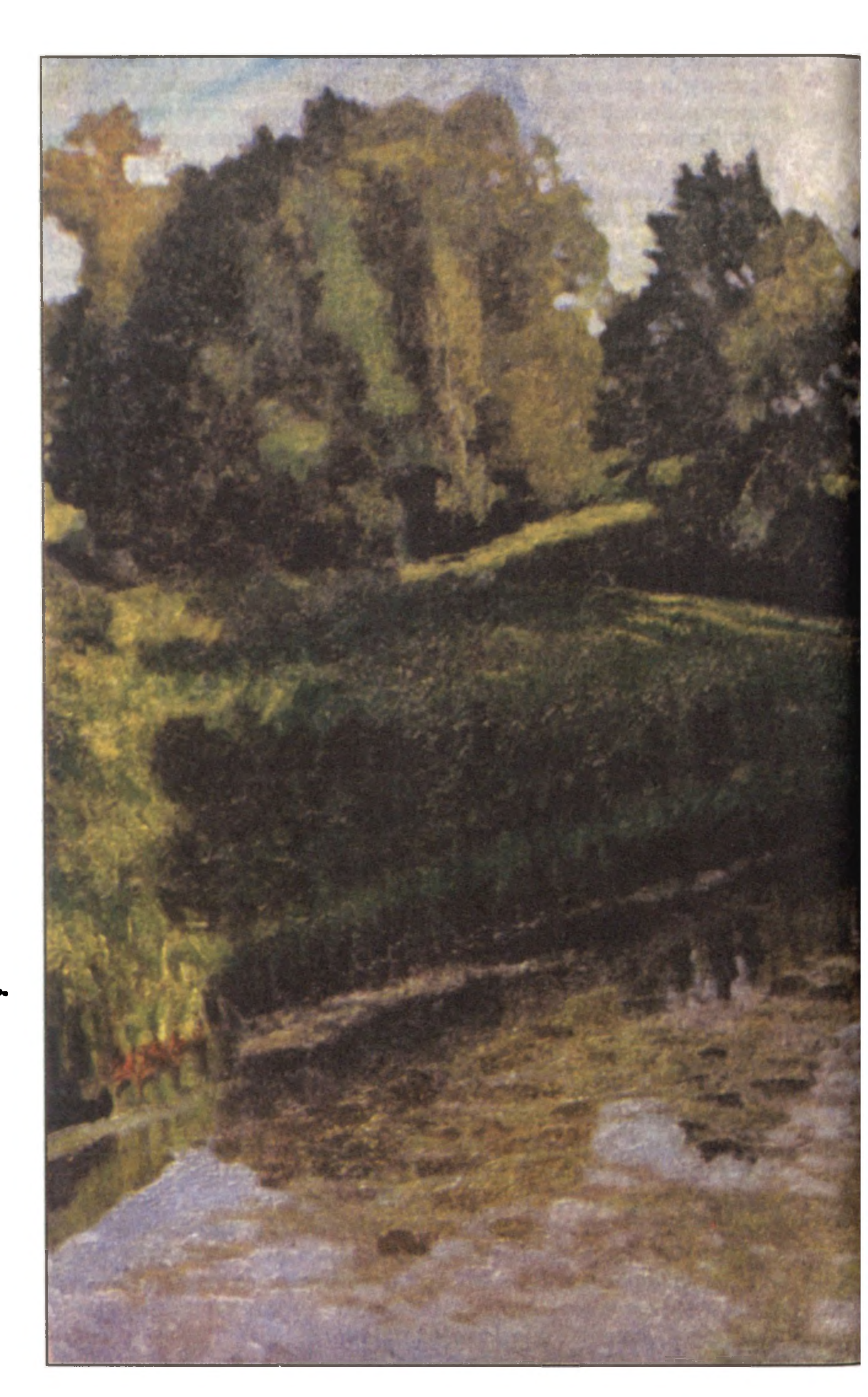
Секретарь поднимал брошенную ленту и пробегал ее, чтобы запротоколировать содержание телеграммы. Стол с аппаратом стоял у окна, против которого у другой стены коридора стоял старый "ампирный" диван с фигурой уставшего, спящего мертвым сном телеграфиста. Последние были юноши военного типа, в кожаных куртках и галифе.

Ленин никогда не раздражался и был спокоен, но иногда задавал саркастические вопросы и подтрунивал над теми, кто колебался и отступал. Одно время я хотел взять Ленина, диктующего с такой именно саркастической улыбкой. Это показалось мне малоубедительным и не отвечавшим грозности событий, почему я уничтожил довольно удачную фигуру Ленина, сделанную в этом плане.

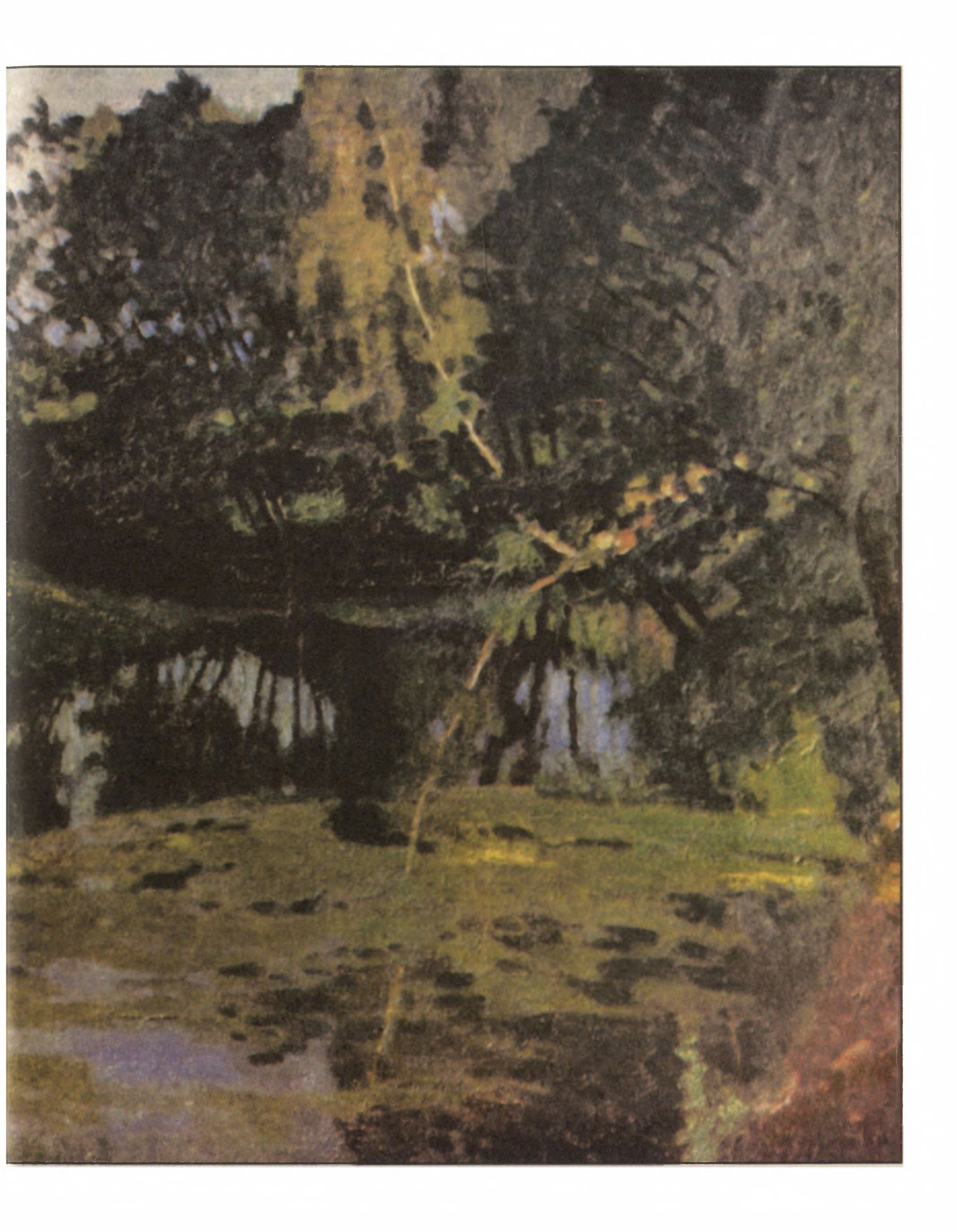
Только зимой 1929/30 года я напал на тот стержень, который искал и которого мне недоставало для того, чтобы вплотную подойти к теме. Я несколько раз менял все позы, в том числе и позу телеграфиста у аппарата Бодо. Первоначально он смотрел у меня вниз, на клавиатуру. Я решил повернуть его к Ленину, и этот поворот привел меня логически к новой, основной концепции картины. Юноша телеграфист не просто смотрит на Владимира Ильича, чтобы хорошо слышать, что тот диктует.

Под влиянием длительной беседы и осознав грандиозность разворачивающихся где-то далеко событий, о которых он только что принял сообщение, юноша сам ими захвачен, восторженно слушает ответ Ленина — прямой, ясный, не допускающий кривотолков и возражений, и впивается глазами в вождя, за дело которого он готов отдать свою жизнь.

Когда я нашел этот стержень, картина в основном была готова: ее надо было только писать. Но тут я встретился с другим препятствием — как писать Ленина? С чего? С фотографий? Бюстов?



И. Э. Грабарь.
Заводь.
1930. ГРМ



У меня давно, уже в 1927 году, были маска Ленина и один из бюстов, считавшихся похожими. Меня не удовлетворяло ни то ни другое. Даже маска не является документом абсолютной непререкаемости. Если все кости на месте, то мускулатура и мягкие части маски спорны. Особенно неточен нос, обычно придавливаемый во время снятия маски. Фотографии также все различны. Что было делать? Картина задумана при двойном освещении: справа — голубоватый свет занимающегося утра, слева — электрический. Сочинить от себя все рефлексы и игру борющихся двух светов — задача, никому не посильная. Надо с кого-то писать по натуре.

Я решился на сложный и едва ли когда-либо с той же последовательностью и настойчивостью проведенный опыт. Взялся за скульптуру, вспомнив свои мюнхенские занятия. Было чувство, что вылепить Ленина даже легче, чем написать, так как по сохранившимся снимкам его голову можно охватить со всех сторон. Над лепкой работал целое лето. Голова как будто удалась по выражению и лепке. Отформовав ее, я принялся за раскраску, стараясь как можно ближе подойти к естественной расцветке кожи. Я много раз видел Владимира Ильича в начале революции в Кремле, где бывал ежедневно в реставрационной мастерской, помещавшейся в доме синодальной конторы, во дворе церкви двенадцати апостолов, как раз против дверей Совнаркома, где была квартира Ленина.

Ясно помню желтовато-серый цвет ленинского лица, русую с рыжеватостью бородку и усы, темные круги около глаз, пропорции фигуры, походку, засунутые в карманы руки. Раскраску я производил акварелью, не темнеющей на гипсе, как масло, стараясь передать цветистость поверхности кожи. На своего "Ленина" я надевал сорочку с галстуком и пиджак, выбрав в Ленинском институте соответствующие оттенки для всей одежды.

Я начал писать Ленина с натуры, исполнив целый ряд портретных этюдов при двойном свете. Набив на них руку, написал и большой портрет Ленина за письменным столом в кремлевском кабинете. Так как последний отлично скопирован Ленинским институтом, то мне не стоило труда сделать там зарисовки и пометки. Соорудив у себя в мастерской всю обстановку, с теми же книгами в переплетах в книжном шкафу, я писал словно живого Ленина в живой обстановке его кабинета. Портрет действительно производит впечатление писанного с натуры.

Можно долго спорить о том, какой из многочисленных обликов Ленина самый подлинный, какое выражение лица наиболее ленинское. У каждого человека не один лик, а десятки; у Ленина их были сотни. Достаточно пересмотреть его фотографии, чтобы в этом убедиться. Но еще лучше пересмотреть ленинские фильмы, без которых не стоит и приступать к портрету.

Мне посчастливилось достать себе на дом ручной киноаппарат с набором ленинских фильмов. До чего же он ежеминутно менялся: то блестящий европеец, то вдруг монгол с узким разрезом глаз, то некрасивое лицо, то неожиданно прекрасное — бесконечное разнообразие выражений, взглядов, улыбок, жестов и движений. Надо было брать из всего этого нечто среднее, не впадающее ни в одну из крайностей, и я остановился на таком именно Ленине.

Вслед за тем я соорудил у себя в мастерской, достаточно для этого поместительной, всю обстановку переговоров по прямому проводу: три стены совнаркомовского коридора, использовав в качестве окна мое собственное

окно; дверь на торцовой стене, для чего перенес сюда дверь моей мастерской; большой диван красного дерева 40-х годов, такой, какой стоял здесь до 1922 года; стол красного дерева с картой военных действий на нем и стаканом чая, аппарат Бодо, построенный мною по модели Политехнического музея.

Сначала я переработал заново эскиз, затем долго возился с картоном для картины и наконец приступил к картине. Писал все с натуры, используя часы раннего утра между четырьмя и пятью в апреле и вечера при заходе солнца, чтобы получить нужный эффект двойного света — свет загорающегося дня и электрического освещения в комнате. Мне позировали знакомые и родные, напоминавшие фигурой Ленина.

В чем только не упрекали меня по поводу этой картины: "неизвестно, почему взята такая яркая розовая комната, не идущая к сюжету", "неизвестно, почему кто-то спит на диване?", "почему "ампирная" мебель?" "при чем тут двойной свет?" и проч. и т. п. Только потому, что так это все было, потому, что я шесть лет потратил на то, чтобы добраться до всего того, что с такой легкостью берется под сомнение.

Картина была приобретена Государственным Русским музеем, из которого в январе 1936 года передана в Центральный музей В. И. Ленина в Москве.

Несмотря на то что я окончательно переключился на живопись, я не забросил и литературных занятий, хотя они претерпели существенное изменение в связи с общей переустановкой. В 1933 году я выпустил в серии "Жизнь замечательных людей" книгу о Репине, над которой с перерывами работал с 1914 года, книгу, написанную с иными чувствами, чем все, что я писал ранее, и посвященную животрепещущей проблеме сегодняшнего дня — социалистическому реализму. В ней мне хотелось возложить запоздалый венок на могилу своего учителя, хотя я учился более на его музейных картинах, чем в его академической мастерской. В какой-то мере я все же считаю себя связанным более всего с Репиным, иногда непосредственно, а временами через посредство искусства Серова.

Эта маленькая книжка сейчас переиздается в виде большой монографии в значительно расширенном виде и обильно иллюстрированной. Кроме того, я работаю над переизданием своей монографии о Серове, которая выйдет в двух томах, над изданием "Рисунки В. А. Серова к басням И. А. Крылова", над исследованием о портретах А. С. Пушкина и об иллюстрациях к его произведениям.

ИТОГИ И ПЕРСПЕКТИВЫ

Прочитав все изложенное мною до сих пор, я пришел к заключению, что из этой жизненной повести следует выделить те несколько главных положений, которые лежат в ее основе. Временами намеченные достаточно четко, они иногда затемняются и подавляются обилием фактического материала, почему и должны быть извлечены из последнего.

Прежде всего читатель вправе задать мне вопрос: почему я, отдавший добрую половину жизни служению самой широкой общественности, взял эпиграфом к своей повести цитату из Репина, в которой этот замечательный художник как бы намеренно суживает круг и своих интересов, и своего служения человечеству одной областью искусства? Не возводит ли и сам Репин на себя некий поклеп этим письмом?

Я взял этот эпиграф потому, что, по моему глубочайшему убеждению, без той одержимости страстью к искусству, о которой говорит Репин, занятие искусством не может дать сколько-нибудь ощутимых результатов. Ко мне часто обращаются знакомые и незнакомые за советом, как быть с детьми, обнаруживающими способности к рисованию, как учить, чтобы не искалечить дарования, что делать, чтобы оно не заглохло? Я каждый раз отвечаю одно и то же: если есть опасность, что дарование заглохнет, значит, яркого дарования нет; лучше всего ничего не предпринимать и вовсе не помогать, ибо, если есть подлинная страсть, ее ничем не заглушишь и она скорее разгорится от помехи, чем от помощи, — лучше поэтому мешать, чем помогать.

Мне действительно довелось в жизни уделять исключительно много времени общественной деятельности, но ведь это было также служение искусству, искусству и искусству. Ставил ли я "Рафаэля" Аренского с лучшими силами Мариинского театра в пользу недостаточных студентов Академии художеств, писал ли статьи в "Ниве" и "Мире искусства", организовывал ли "Современное искусство", строил ли больницу, выпускал ли "Историю русского искусства", реформировал ли Третьяковскую галерею, конструировал ли музейный отдел, налаживал ли дело охраны памятников искусства и старины и их реставрации, открывал ли новых Рафаэлей и Франсов Халсов, — все это совершалось из страсти к искусству, во имя искусства, совершалось потому, что без этого я не мог существовать, не мог дышать ни один день моей жизни. Я благословляю свою судьбу и считаю себя исключительным счастливцем, что революция не заставила меня переключаться на иную работу, забросив свое прямое дело, а, напротив того, дала мне возможность еще шире и глубже развернуть то, что я люблю, что знаю и что умею.

Меня часто спрашивают, как мог я физически успевать делать все то, что довелось сделать. Думается, только потому, что была воля к труду и страсть

к труду: как не мог я жить без искусства, так не мог дня прожить без труда, помня всю жизнь правило, по которому лучший отдых — есть перемена работы. В мюнхенские годы я ложился в девять часов вечера и вставал в четыре утра. С тех пор раннее вставание вошло в привычку, хотя оно и досталось мне путем значительного укорачивания вечеров, со всеми его последствиями: невозможностью частых посещений театра, концертов, интересных собраний, вечеров, дискуссий. Мне вовсе незнакома и даже прямо чужда жизнь артистической богемы; не люблю ночей, ни темных, ни лунных, не видя в них поэзии; утро люблю больше вечера и обожаю солнце. Может быть, оттого мне всегда было органически противно всякое кривляние в искусстве, все противоестественное, деланное; может быть, поэтому я люблю только радостное, радужное, ясное, светлое, люблю вещественность и реальность, не принимая и не понимая беспредметности, абстракций и всяких мудрствований: "Где просто, там ангелов со сто".

Отсюда вытекает и мое отношение к вопросам художественных мудрований, характерных для блаженной памяти Вхутемаса и Вхутеина, искалечивших целое художественное поколение; взамен нужных для практики искусства элементарных знаний оно приобрело привычку к дешевой "философии искусства". В художественной школе надо учить только простейшим и бесхитростным вещам, только грамоте, отбрасывая все заумности, как ненужный хлам, отнимающий и без того немногие часы занятий. Надо учить азбуке рисования и живописи — все остальное учащийся постигнет сам, в процессе своего роста и на производстве. Не надо забивать голову зыбкой философией композиции, модной в некоторых "левых" графических кругах, учениями об "оформлении пространства", до сих пор все еще весьма спорными и сомнительными. Ближе к делу, побольше ясности и простоты. Вот вывод из моего долгого собственного педагогического опыта в дни "школы Ашбе и Грабаря" в Мюнхене. Искалечили одно поколение, ради всего для вас святого не калечьте другого. Я знаю, как негодуют сейчас искалеченные вами тогда, как хватаются они за малейшую возможность пополнить хоть несколько запас своих скудных знаний, ликвидировать свою малограмотность. Мы упираемся здесь в проблему освоения культурного наследия прошлого. Освоить его без постоянной и вдумчивой оглядки назад, без посещений музеев и без коллекций хороших больших фотографий с классиков-рисовальщиков и живописцев — нельзя, но эта коллекция, в противоположность практике старого времени, должна быть пополнена образцами нового и новейшего искусства. Нельзя кончать эпоху классиков "последним великаном" Тьеполо, ибо и после него были подлинные великаны: Шарден, Рейнолдс, Гейнсборо, Левицкий, Делакруа, Энгр, Милле, Курбе, Мане, Моне, Ренуар, Дега, Лейбль, Репин, Серов, Суриков.

Кроме азбуки рисунка и живописи в школе и вузе должно быть видное место уделено азбуке техники, азбуке ремесла. Как готовить холст, как тереть краски и даже как добывать хотя бы наиболее простые и необходимые пигменты, какие бывают связующие вещества, какие есть роды живописной техники, какова роль смол и лаков в живописи и т. д. Само собою разумеется, что должны быть восстановлены в своих правах и упраздненные эпохой всяческих "измов" подсобные дисциплины: анатомия, перспектива, теория теней и т. п.

Очень бы советовал тем молодым и даровитым художникам, которые склонны к художественной спеси и чванству, ибо несколько неосторожно

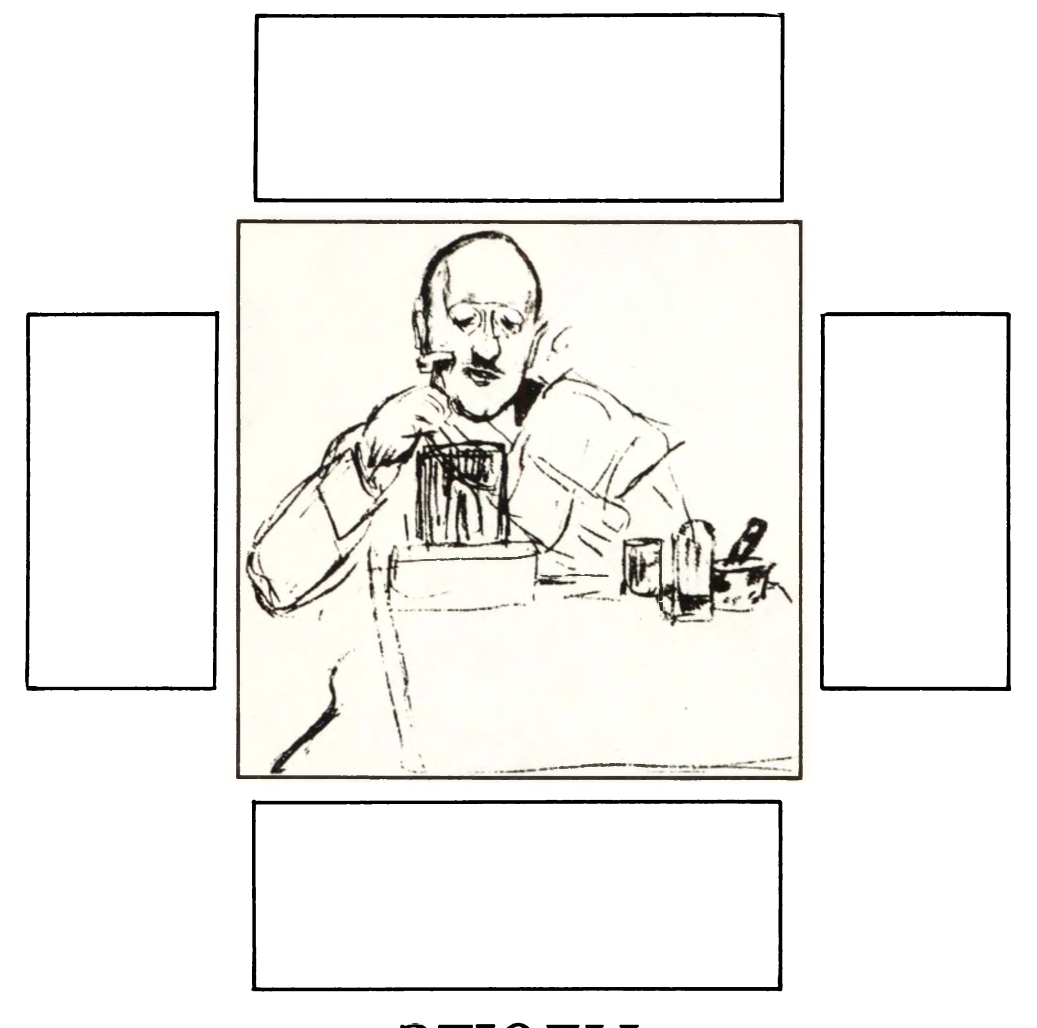
и слишком рано были возведены в гении, оглянуться назад, на историю искусства и хотя бы вчитаться в то, что мне некогда рекомендовал П. И. Чайковский в качестве жизненного напутствия. Отрезвляющий смысл его реплик поможет им вновь сойти с Олимпа на землю, уйти в работу и набраться новых сил. Они создадут вещи во много раз сильнее и убедительнее прежних.

Я думаю, они не будут на меня в обиде за этот совет. Мне идет уже седьмой десяток, я немало пережил и перечувствовал за свою жизнь и изрядно поработал, приобретя некоторое моральное право давать советы. Я пережил дни восторга и горечи, дни удач и невзгод, подъема и падений, переживал не раз минуты разочарования в своих силах, бывал близок к отчаянию. Но, памятуя золотые слова Чайковского, до полного отчаяния не доходил, пересиливая волевой встряской упадочное настроение. Советую и вам, молодые, сильные, смелые, пришедшие и идущие нам на смену, в черные дни сомнений не предаваться отчаянию, а лишь втрое интенсивнее работать, чтобы снова вернуть веру в себя. Помните, что человек при настойчивости и трудовой дисциплине может достигнуть невероятных, почти фантастических результатов, о которых он никогда и мечтать не дерзал. Но помните также, что никогда ни один день не следует довольствоваться достигнутым результатом. Я знаю, что сегодня я умею больше, чем вчера, но завтра буду уметь больше, чем сегодня, а послезавтра — еще больше. С этой верой и в этом убеждении я ежедневно сажусь за мольберт, и нет человека, который мог бы меня сбить с моего пути и разуверить в моей вере.

Все, что было мною сделано вчера, сегодня уже никуда не годится, сегодняшнее только сносно и терпимо, но настоящее, подлинное придет только завтра.

ИГОРЬ ГРАБАРЬ

Москва.
20 января, 1936 г.



ЭТЮДЫ О ХУДОЖНИКАХ

САМОБЫТНОСТЬ И ИНОЗЕМНЫЕ ВЛИЯНИЯ*

Искусство каждого народа, слагаясь из всей совокупности его национальных особенностей, в своем росте и развитии неизбежно подвергается влиянию окружающих его культур. Эти чужеземные начала не только не уничтожают его самобытности, но нередко выдвигают ее с особенной силой и выпуклостью и ведут к пышному расцвету. Та способность перевоплощаться в чуждые культуры, которую Достоевский считал исключительной чертой русского ума и чувства, свойственна в значительной степени всем народам. Чем сильнее известная культура, тем больше она покоряет другие, слабейшие. Гораздо знаменательнее другая особенность русской культуры: при всей ее видимой убогости по сравнению с иноземными в ней кроется непостижимая сила притяжения, не раз заставлявшая перевоплощаться в нее лучших представителей сильнейших культур Европы. Переселившись в Россию и принимая горячее участие в созидательном творчестве своей новой родины, итальянцы, немцы и французы часто совершенно забывали о своем первом отечестве и становились русскими в полном смысле слова, русскими по складу, по духу и чувству. Не так много, как в политической истории России, но все же немало имен чужеземцев встречается и в истории русского искусства. Однако если переселившийся в Испанию грек Теотокопули, до конца жизни подписывавший свое имя греческими буквами, превращается в испанца Греко и справедливо считается основателем национальной испанской школы живописи и не меньшим испанцем, чем сам Сурбаран и Веласкес, и если француз Жан Булонь, переехав в Италию, становится чистокровным итальянцем Джованни да Болонья и принадлежит, безусловно, Италии, а не Франции, как итальянец Россетти — Англии, или немцы Буль и Ризенер — Франции, то с тем большим правом Россия может и должна считать в числе лучших своих сынов тех византийских и итальянских мастеров, которые наезжали в нее как на заре русского искусства, так и в эпоху его расцвета. Еще с большим правом принадлежат России те художники, которые, нося нерусские имена, не только родились уже в России от выписанных из-за моря отцов, но и выросли в ней, воспитались на произведениях русского искусства и ездили в чужие края только для довершения своего образования, как ездят пенсионеры всякой академии художеств.

◀ ***Андрей Рублев. Троица Ветхозаветная.***
1422—1427. ГТГ

---

* Из кн.: *Грабарь И.* О русской архитектуре. М., 1969. С. 43—44, 61—62.

Совершенно очевидно, что было бы нелепо причислять к иноземцам за их нерусское или не совсем русское происхождение Фонвизина, этого, по словам Пушкина, "из перерусских русского", или Герцена, Фета, Чайковского, Бородина и стольких других; но не много более оснований считать нерусскими живописцев Венецианова, Кипренского, Брюллова, Бруни, Ге и Левитана или архитекторов Растрелли, Фельтена, Росси, Бове и Жилярди. Само собою разумеется, что не все иностранцы становились русскими, и было среди них немало таких, значение которых в истории русского искусства чисто случайное, эпизодическое. Искусство их не вросло в почву их новой родины и прошло поэтому бесследно. Частью они возвращались к себе домой, частью терялись среди своих более сильных товарищей и никакой роли не играли. Все первые насадители искусства в Петербургской Академии, специально для этой цели выписанные из-за границы, так и оставались иностранцами, ибо задачей их было учить, а не учиться самим. Они не могли перенимать то русское, которое видели вокруг себя, не могли не относиться свысока к неуклюжим формам примитивного русского искусства и за его детскостью проглядели в нем то, что оно заключало в себе ценного и достойного изучения. Но то, что проглядели педагоги по призванию, не ускользнуло от наблюдательности художников, приезжавших в страну северных варваров частью из любопытства, частью из-за жажды новых впечатлений, а иногда и просто из-за тоски по подвигам, особенно характерной для XVIII века, этого века художников-авантюристов. Приехав в далекую загадочную страну, они вместо разгуливающих по улицам медведей находили здесь много неожиданно прекрасного, пленявшего их ум и направлявшего их воображение на новые, до сих пор неведомые им стороны. И как раз крупнейшие из этих мастеров, самые знающие, самые талантливые и чуткие не только не пытались уничтожать туземных особенностей и заменять их заморскими, но, напротив того, всячески старались проникнуться ими, вдуматься в них и постигнуть тайну их очарования для того, чтобы создавать в их духе новые ценности.

Один вопрос, тревожный и важный, стоит перед нами: было ли когда-либо и есть ли теперь в России великое искусство? Были ли созданы здесь художественные сокровища если и не такого масштаба, как храмы и статуи античного мира, то все же ценности, могущие иметь не местный, русский интерес, не только провинциальные отголоски великих европейских мыслей и чувств, но и подлинно великие творения, достойные занять видное место во всемирной сокровищнице искусств? Было ли и есть ли в России такое искусство?

На вопрос, есть ли сейчас, на заре XX века, в России великое искусство, ответить никто не может и отвечать никто не вправе, ибо судить об этом — не нам, современникам. Опыт недавнего прошлого, ряд грубых ошибок и смешных по своей нелепости приговоров, еще так недавно сделанных европейской художественной критикой по целому ряду вопросов современности, заставляет относиться с величайшей осторожностью к суждениям обо всем, что нам слишком близко и в чем мы сами живем и участвуем. На вопрос, было ли в России великое искусство, мы вправе без малейшего колебания ответить: да, оно было. Россия в своем прошлом имеет таких блестящих мастеров, таких поистине великих зодчих, живописцев, скульпторов и декораторов, что имена их она с гордостью может противопоставить именам многих мастеров Запада.

ЖИВОПИСЬ. ВИЗАНТИЙСКИЕ НАЧАЛА И ИХ РУССКАЯ ОБРАБОТКА

Вместе с зодчеством Русь получила из Византии и живопись, которая до XVIII века сводилась почти к одним только церковным фрескам и иконописи. Первые фрески и мозаики были исполнены либо царьградскими мастерами, либо их русскими учениками и обнаруживают мало отклонений от византийских оригиналов. Однако уже и в эту отдаленную эпоху временами начинают проглядывать в них особенности, которые позже выросли в самобытный русский стиль. Эти черты нашли свое наиболее яркое выражение в творчестве новгородских и псковских мастеров, создавших такой волшебный мир красоты, что равнять его можно лишь с вершинами, до которых доходило мировое искусство. Кому посчастливилось видеть наиболее совершенные из их созданий и довелось почувствовать власть их чар, тот знает, что придет время, когда европейские музеи будут так же искать новгородские иконы, как ищут сейчас египетские и греческие скульптуры. В Москве наследником новгородцев был Андрей Рублев, украсивший фресками Успенский собор во Владимире и писавший иконы, которые его современниками ценились чрезвычайно высоко. Одна из таких икон, писанная, несомненно, им, хранится в Троице-Сергиевой лавре, но она вся, кроме ликов, закрыта окладом, и только во время недавней ее реставрации можно было видеть ее письмо и оценить вдохновенное искусство этого русского Беато Анджелико. По странной прихоти судьбы Рублев был современником последнего, но само собою разумеется, что видеть произведений его он не мог. Между тем только в нежном искусстве тихого флорентийского монаха можно найти ту постоянную ласковость, душевность и тот великий мир, которым веет от "Святой Троицы" смиренного радонежского чернеца. Недаром первый остался в памяти потомства Блаженным Анджелико, а второй — Преподобным Андреем. У Рублева только больше певучести, больше ритма. Этой ритмичностью и напевным складом отличается вообще все русское иконное письмо, получившее свое начало от величественно орнаментальных мозаик. Торжественная суровость их грозных ликов постепенно уступила место душевной ласковости и славному доброму чувству, но любовь к ритму не только не исчезла, а скорее возросла и с веками развилась в особое, освященное преданиями учение. Для русского иконописца фреска есть прежде всего украшение стены, а икона — украшение иконостаса или "красного угла" в доме. И за какую бы тему ни принимался он, его первой и главной заботой была декоративная красота целого, орнаментальность линий и гармония красок — словом, все то, что так неподражаемо удалось Рублеву в его "Троице", как в целой композиции, так в особенности в ее бесподобной средней фигуре.

Если в иконе оставался еще известный дух, унаследованный от Византии, хотя предания последней были уже сильно переработаны, то в поздних фресках, особенно в ярославских конца XVII века, он уже почти бесследно исчезает. Здесь в церквах Ильи Пророка и Иоанна Предтечи в Толчкове русская стенная живопись поднялась на такую высоту, до которой она никогда уже позже не доходила. По огромности декоративных замыслов и их блестящему решению роспись этих храмов можно сравнивать с совершеннейшими итальянскими фресками раннего Возрождения. И в них, как и в иконах, все помыслы живописцев направлены на декоративную сторону. Те самые традиции, которые многим представляются сухими, безжизненными догмами, мертвившими живопись и тормозившими все ее развитие, оказали ей на самом деле неоцененную услугу и привели к совершенно самобытной, только одной России присущей красоте.

ФЕОФАН ГРЕК*

Русское искусство родилось под счастливой звездой: на протяжении его многовековой истории в Россию не раз являлись "из чужих земель" великие мастера как раз в такие моменты, когда в том была неотложная надобность. Они прибывали как раз вовремя, чтобы вдохнуть новую жизнь в юный организм, утомленный не в меру быстрым ростом, как раз вовремя, чтобы стать свидетелями нового высокого взлета. Так вовремя прибыли в Москву Аристотель Фиораванте, вовремя появились в Петербурге отец и сын Растрелли и целая стая славных — Эриксен, Рослен, Ринальди, Кваренги, Томон и Росси.

К таким добрым гениям России, ее великим возродителям и возбудителям должен быть отнесен знаменитый художник Феофан Грек, прибывший в Россию в третьей четверти XIV века и составивший в истории русской живописи целую эпоху.

Феофан был для русской живописи тем, чем сто лет спустя стал для русского зодчества Аристотель. Подобно тому как последний научил русских усовершенствованной строительной технике и обогатил сокровищницу русского искусства архитектурными мотивами возрожденной Италии, Феофан привез в Россию богатейший живописный опыт обновленной Византии. Но если об Аристотеле мы имеем кое-какие биографические сведения и знаем несколько его построек — из них московский Успенский собор в России, — то о живописи Феофана, столь прославляемого его современниками, мы до последнего времени не знали ровно ничего. Правда, летописи четыре раза упоминают его имя: впервые под 1378 годом, когда он "подписывает" церковь Спаса на Ильине улице в Новгороде, второй раз под 1395 годом, когда он, вместе с Семеном Черным и учениками своими, приступает к росписи церкви Рождества Богородицы с приделом Лазаря в Москве, в третий раз под 1399 годом, когда он расписывает с учениками московский Архангельский собор и, наконец, в четвертый раз под 1405 годом, когда мы видим его работающим в Благовещенском соборе в Москве вместе со старцем Прохором с Городца и Андреем Рублевым**. Однако все эти сведения не давали нам самого главного — феофановских произведений, ибо первоначальная кремлевская церковь Рождества Богородицы не сохранилась, феофановские фрески в ее приделе Лазаря, как выяснило обследование, были сбиты до камня и вновь перештукатурены в первой половине XIX века, первоначальный Архангельский собор и первоначальная роспись Благовещенского собора до нас также не дошли, а фрески в новгородской церкви Спаса Преображения до сих пор оставались под слоем

* Из кн.: *Грабарь И. Э.* О древнерусском искусстве. М., 1966. С. 75—111.
** Полный свод российских летописей (далее ПСРЛ). Т. III. С. 231; Т. VI. С. 124; Т. VIII. С. 65, 72.

Феофан Грек. Спас. Архангелы и серафимы.

Фрагмент росписи купола церкви Спаса Преображения на Ильине улице в Новгороде. 1378

штукатурки. Художественный облик Феофана продолжал оставаться для нас по-прежнему загадкой, тем более мучительной, что сохранившийся современный документ — письмо о нем его почитателя и друга — рисует нам этого замечательного художника в контурах подлинного исполина духа, под стать гениям Ренессанса.

Письмо это написано около 1413 года даровитейшим русским писателем Епифанием своему другу, преподобному Кириллу Белозерскому. Затерянное в малоизвестных изданиях, оно было лишь вскользь затронуто исследователями русского искусства, почему мы пользуемся случаем, чтобы остановиться на нем подробнее. Уже само по себе оно является первоклассным памятником древнерусской письменности, ярким свидетельством действительно блестящего литературного дарования Епифания, недаром прозванного современниками Премудрым, заключающиеся же в нем данные о Феофане Греке прямо драгоценны. Мы не можем отказать себе в удовольствии привести здесь этот чудесный документ полностью, в надежде, что читатель на нас не посетует за эту пространную цитату, тем более что вся она, от начала до конца, относится к нашей теме. Письмо Епифания есть ответ на письмо к нему Кирилла Белозерского [Тверского], в котором преподобный просил напомнить ему, когда, где и при каких обстоятельствах Епифаний показывал ему рисунок, изображающий храм св. Софии Константинопольской. Епифаний отвечает целым панегириком по адресу Феофана, оказавшегося автором рисунка, виденного Кириллом.

"Выписано из послания иеромонаха Епифания, писавшег[о] к некоему другу своему Кириллу".

"Юже некогда видел еси церковь Софийскую цареградскую, написану в моей книзе во евангелии, еже греческиречется тетроевангелие, нашим русским языком зовется четвероблаговестие. Прилучижеся таковому граду списати в нашей книзе сицевым образом. Понеж егда живях на Москве, идеже бяше тамо муж он живый, преславный мудрок, зело философ хитр, Феофан, гречин, книги изограф нарочитый и живописец изящный во иконописцех, иже многи различные множае четверодесяточисленных церквей каменных своею подписал рукою, яж по градом, елико в Константине граде и в Халкидоне, и в Галате, и в Кафе, и в велицем Новгороде, и в Нижнем. Но на Москве три церкви подписаны: Благовещения святыя Богородицы, Михайло святый, одну ж на Москве. В Михайле святом на стене написа град, во градце шаровидно подробну написавый; у князя Владимира Андреевича в камене стене саму Москву также написавый; терем у князя великого незнаемою подписью и страннолепно подписаны; и в каменной церкви во святом Благовещении корен Иессеев и Апоколипьсий также исписавый. Сия ж вся егда назнаменующу ему или пишущу, никогда ж нигде ж на образцы видяще его когда взирающа, яко ж нецыи наши творят иконописцы, иже недоумения наполнишася присно приницающе, очима мещуще семо и овамо, не толма образующе шарми, елико нудяхуся на образ часто взирающе; но мняшеся яко иному пишущу рукама убо изобразуя писаше, ногама ж бес покоя стояше, языком ж беседуя с приходящими глаголаше, а умом дальная и разумная обгадываше; чювственныма бо очима разумныма разумную видяше доброту си. Упредивленный муж и пресловущий великую к моей худости любовь имеяше; тако и аз уничиженный к нему и нерассудный дерзновение множае стяжах, учащах на беседу к нему, любях бо присно с ним беседовати.

Аще бо кто или вмале или на мнозе сотворит с ним беседу, то не мощно еже не почудитися разуму и причтам его и хитростному строению. Аз видя себе от него любима и неоскорбляема и примесих к дерзости бесстудство и понудих его рекий: "прошу у твоего мудролюбия, да ми шарми накартаеши изображение великия оноя церкви святыя Софии, иже во Царьграде, юж великий Иустиниан царь воздвиже, ротуяся и уподобився премудрому Соломону; еяж качество и величество нецыи поведаша яко Московский Кремль внутреградия и округ коло ея и основание и еж обходиши округ ея; в нюже аще кто странен внидет и ходити хотя без проводника, без заблуждения не мощи ему вон изелести, аще и зело мудр быть мнится, множества ради столпотворения и околостолпия, сходов и восходов, преводов и преходов, и различных полат, и церквей, и лествиц, и хранильниц, и гробниц, и многоименитых преград и предел, и окон, и путей, и дверей, влазов же и излазов и столпов каменных вкупе. Написа ми нарицаемаго Иустиниана на коне сидяща и в руце своей десницы медяно держаща яблоко, ему же рекоша величество и мера, полтретя ведра воды вливаются и сия вся предиреченная на листе книжнем напиши ми, да в главизне книжной положу и в начало поставлю и донелиже поминая твое рукописание и на таковый храм взирая, аки во Царьграде стояще мним". Он же мудр мудре и отвеща ми: "не мощно есть, рече, того ни тебе улучити, ни мне написати; но обаче докуки твоея ради мало нечто аки от части вписую ти, и тож не яко от части, но яко от сотыя части, аки от многа мало, да от сего маловиднаго изображеннаго пишемаго нами и прочая большая имаши навыцати и разумети". То рек, дерзостне взем кисть и лист, и написа наскоре храмовидное изображение по образу сущия церкви в Царьграде, и вдаде ми. От того листа нужда бысть и прочиим иконописцем московским, яко мнози бяху и когождо преписующе себе, друг пред другом ретующе и от друга приемлюще. Последи ж всех изволися и мне, аки изографу, написати четверообразне; поставихом таковый храм в моей книзе в четырех местех: а) в начале книги в Матфееве евангелии, идеже столп Иустиниана идеж Матфея евангелиста образ бе; в) же храм в начале Марка евангелиста; г) же пред началом Луки евангелиста; д) же внегда начатися Иоаннову благовестию, — [четыре] храмы — [четыре] евангелиста написашася, иже некогда видел есть, внегда бежах от лица Едегеева на Тверь, устрашихся, паче ж всех, у тебе преупокоих претружение мое, и тебе возвестих печаль мою, и тебе явствовах все книжие мое, елицы от рассеяния и от расточения осташася у меня. Ты ж тогда таковый храм написанный видел, и за 6 лет, воспомянул ми в минувшую зиму сию своим благоутробием. О сих дозде. Аминь".

Видно, велико было обаяние личности Феофана, если Епифаний Премудрый, сам человек незаурядный, искушенный в науках и художествах, к тому же сам "изограф", отзывается о нем в таких восторженных выражениях. Из этого письма мы можем извлечь — частью прямо, частью косвенно — целый ряд любопытных сведений, касающихся жизни и творчества знаменитого художника.

Прежде всего мы узнаем, что в 1413 году Феофана явно уже не было в живых, как видно из слов: "идеже бяше тамо муж он живый". С тех пор как Кирилл видел у Епифания изображение храма св. Софии, прошло уже 6 лет, и вероятнее всего, что это "идеже бяше тамо" относится ко времени, предшествовавшему свиданию обоих друзей, то есть до 1409 года. И действительно,

Феофан Грек. Троица.

Фреска церкви Спаса Преображения на Ильине улице в Новгороде. 1378

летописи отмечают все три московских храма, в росписях которых участвовал Феофан: Рождество Богородицы, Архангельский собор и Благовещенский. О двух последних упоминает и Епифаний, запамятовавший, видимо, название третьего, о котором все же говорит. Если бы Феофан успел после окончания в 1405 году Благовещенского собора произвести еще какую-либо крупную работу, летописи, конечно, отметили бы и ее, да и Епифаний знал бы о ней, поэтому дату смерти — или, быть может, отъезда? — Феофана следует искать между 1405 и 1409 годами.

Феофан умер, несомненно, в преклонном возрасте, ибо, как мы видели выше, первое известие о нем встречается под 1378 годом, когда мы застаем его работающим в Новгороде. Таким образом, около 30 лет проработал он в одной только России, куда должен был прибыть уже в зрелом возрасте, так как, по словам Епифания, до приезда в Россию он успел уже "своею подписать рукою" целый ряд церквей в Константинополе, Халкидоне, Галате и в Кафе. Кроме того, как мы увидим в дальнейшем, есть все основания приписать ему роспись еще одной новгородской церкви, датируемую 1363 годом, и, таким образом, оказывается, что Феофан прожил в России около 40 лет. Если предположить, что он прибыл сюда 25—30-летним, то дату его рождения придется искать около 1335—1340 годов.

Впервые мы застаем художника в Новгороде. Каким образом он мог попасть туда, минуя Москву? Мы уже видели, что он работал в Кафе — нынешней Феодосии.

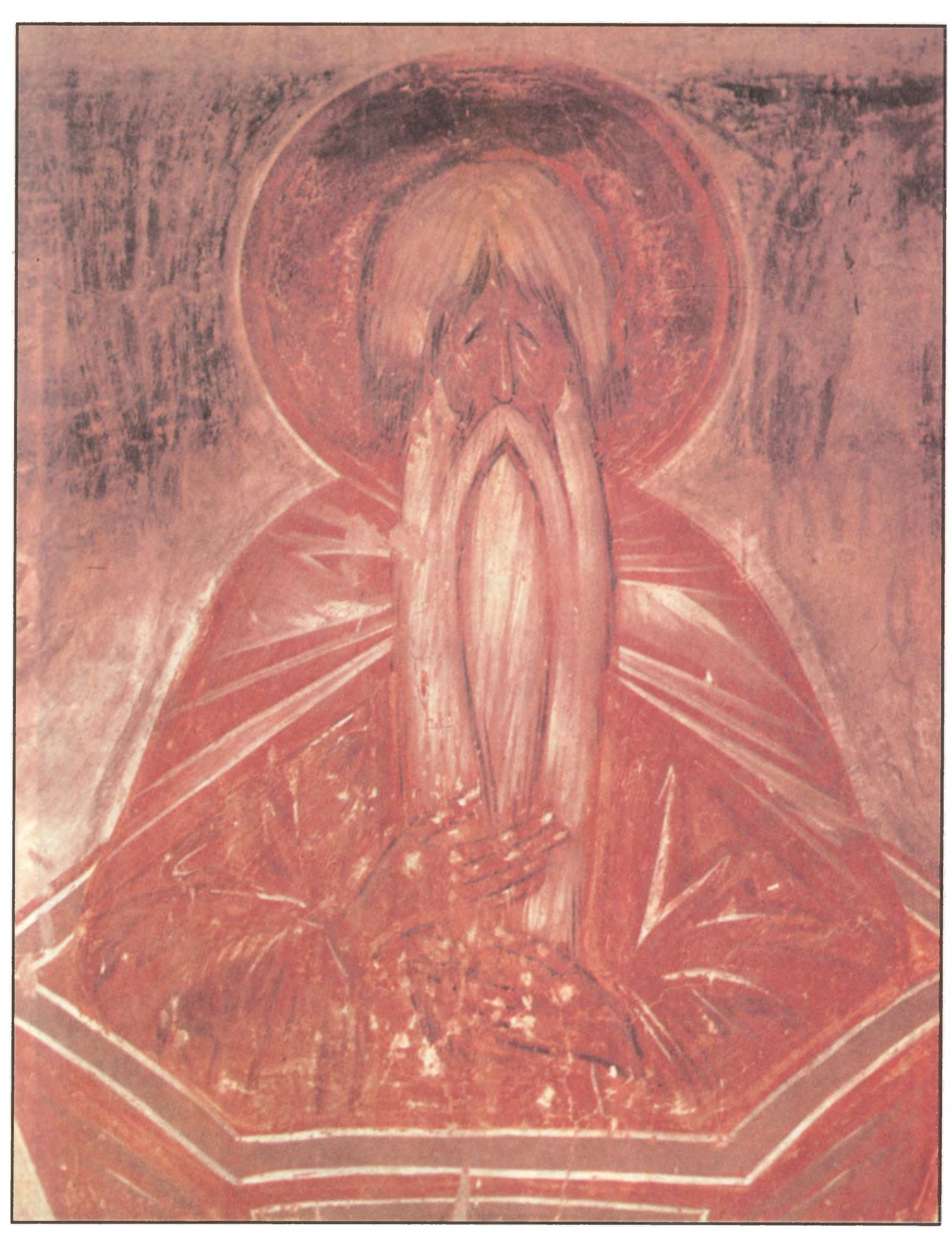
Новгородцы имели частые торговые сношения с этим городом и легко могли привезти к себе Феофана.

По словам Епифания, всего расписано Феофаном свыше 40 каменных церквей. Большинство их, конечно, давно погибло, но задача наших дней — произвести самое тщательное обследование всех памятников зодчества, связанных с именем Феофана, и в случае, если бы в них не сохранилось древних стенописей, необходимо исследовать весь иконный материал, хранящийся как в самих храмах, так и в их рухлядных или даже в окрестных приходах, куда при расширении храма и очередных "поновлениях" имели обыкновение передавать, за ненадобностью, древние иконы. Как раз в конце XIV — начале XV века понятие "подписать церковь" означало не только расписать стены, но и написать иконы для иконостаса, ибо именно в это время иконостас приобретает все большее значение, становится декоративным центром храма и его эволюция близится к завершению.

Такого рода разведки уже в течение свыше трех лет производятся Реставрационным отделом Главмузея по инициативе нижеподписавшегося и под его общим руководством. Работа эта далеко не закончена, и в выводах приходится быть крайне осторожным, но все же некоторыми мыслями, рожденными во время этих поисков, хотелось бы поделиться с читателем, интересующимся вопросами древнерусской живописи и следящим за внушительным ростом накапливающихся в этой области материалов.

Прежде всего было приступлено к обследованию иконостаса московского Благовещенского собора, одного из трех храмов Москвы, расписанных, по свидетельству летописи, Феофаном. Пророческий ярус, как и следовало ожидать, оказался написанным позднее — в XVI веке, апостольский же и праздничный уже по строению досок явно относились к началу XV века; когда же

Феофан Грек. Мельхиседек.
1378



Феофан Грек. Столпник Алимпий.
1378

было приступлено к раскрытию нескольких избранных икон, то не оставалось никаких сомнений, что перед нами произведения конца XIV — начала XV века. К концу 1919 года были раскрыты все иконы иконостаса, обнаружившие руки трех мастеров. Один, автор центрального "Деисуса" и икон апостола Павла, архангела Михаила, Василия Великого и Иоанна Златоуста, оказался мастером чрезвычайно уверенным и энергичным, писавшим иконы, как фрески, с расчетом на расстояние. С невиданным до сих пор в иконе мастерством, смелыми ударами кисти были нанесены сильные света и тени на лицах, горящих яркими красками, в то время как одежды трактованы намеренно общими мазками, рассчитанными на силуэт. Особенно интересна икона Богоматери, в ярко-синем хитоне и таком же мафории, сохранившаяся лучше других. Во всех иконах поражает прекрасный рисунок рук, обычно не встречающийся у древних иконников.

Одна техническая особенность бросается в глаза в этих иконах: на резких гранях света и тени — например, на носу — видна опись яркого красного тона, заметная, впрочем, только вблизи и совершенно теряющаяся на расстоянии. Этот прием, значительно поднимающий силу рельефа и известный таким мастерам лепки, какими были Рубенс, болонцы, Карл Брюллов или недавно Бонна, свидетельствует о чрезвычайном живописном опыте художника. Встречающиеся изредка на византийских иконах красные описи, видимо, отголосок того же приема, плохо усвоенного и неудачно примененного, но известного, быть может, в Византии не одному нашему мастеру.

Иконы архангела Гавриила и апостола Петра обнаруживают руку другого художника, также большого мастера, но с темпераментом менее энергичным: они трактованы в более мягкой и вялой манере, без смелых контрастов и без того творческого неистовства, которым отличаются фигуры Богоматери, Спаса, Павла или архангела Михаила.

Наконец, две крайние иконы апостольского чина — мучеников Георгия и Дмитрия — принадлежат третьему художнику, очень одаренному, хотя, быть может, и значительно менее опытному.

Иконы праздничного чина принадлежат двум художникам — если не считать двух икон XVI века, — причем среди них нет ни одной, которую можно было бы приписать автору главных икон апостольского яруса. Вероятнее всего, праздники писаны мастерами апостола Петра и архангела Гавриила, с одной стороны, и двух мучеников — с другой.

Теперь обратимся к тексту летописи, повествующей о росписи Благовещенского собора: "Тое же весны [1405 года] почаша подписывати церковь камену святое Благовещение на Князя Великаго двор, не ту, иже ныне стоит; а мастеры бяху Феофан иконник Гречин, да Прохор старец с Городца, да Чернец Андрей Рублев, да того же лета и кончашаю"*.

Оказывается, и летопись говорит о трех мастерах, причем главным был Феофан Грек, ибо он поставлен на первом месте, вторым по значению считался старец Прохор с Городца и третьим — Андрей Рублев. Но прежде чем перейти к дальнейшему анализу икон, с точки зрения возможности приписать их тому или другому мастеру, остановимся на вопросе о подлинности самих этих памятников в смысле достоверности их исконной принадлежности именно

* *Карамзин Н. М.* История Государства Российского. М., 1820. Т. V, прим. 254.

Благовещенскому собору. Что это подлинные памятники живописи конца XIV — начала XV века, то есть эпохи росписи собора, в этом сомнений нет: помимо упомянутого выше строения доски и способа прикрепления шпонок об этом с очевидностью говорит весь стиль икон, их живопись и техника; но не могли ли эти иконы быть внесены сюда из другого храма, тем более что Благовещенский собор, как известно, пострадал во время страшного пожара 1547 года, да к тому же храм, стоявший во времена Феофана на месте нынешнего, был сломан, а настоящий уже построен в 1482 году*.

Что касается сломки старого собора, то, как известно, в подобных случаях иконы всегда переходили преемственно во вновь воздвигаемые на месте старых храмы, что происходило с иными по нескольку раз**. Затем при пожарах прежде всего выносились иконы, чем объясняется столь значительное число древнейших икон в северных деревянных церквах, сгоравших дотла по три и по пять раз. Кроме того, при пожаре 1547 года, как видно из обстоятельного летописного рассказа, было достаточно времени спасти весь иконостас, если им дорожили, а что им дорожили, видно из того, что о "загоревшемся" иконостасе, по тогдашней терминологии "Деисусе", письма Рублева летописец сообщает особо. Пожар начался на Воздвиженке и постепенно бурею надвигался на Кремль. "И обратися буря на град большій и *загореся* во граде у соборные церкви Пречистыя верх, и на царском дворе великого князя на полатах кровли, и избы древяные, и полаты, украшенные златом, и Казенной двор с царьскою казною, и церковь на царьском дворе у царьские казны Благовещение златоверхая, деисус Андреева писма Рублева, златом обложен, и образы, украшенныя златом и бисером, многоценныя, греческаго писма, прародителей его от много лет собранных; и казна великаго царя *погоре,* и Оружничая полата *вся погоре* с воиньским оружием и Постелная полата с казною *выгоре вся*"***.

Мы намеренно приводим эту выписку, ибо она содержит ряд терминов, встречающихся в изобилии в частых летописных известиях о беспрестанных пожарах, опустошавших Древнюю Русь. Выражения, отмеченные нами курсивом, означают различные градации стихийного бедствия, в которых — а их значительно больше встречается во всех наших сводах — следовало бы внимательно разобраться, — работа, еще ожидающая своего кропотливого исследователя. Во всяком случае, уже и теперь не подлежит сомнению, что терминологией приведенного отрывка летописец обозначает несколько степеней опустошения, произведенного пожаром. Ясно, что иконостас только загорелся, казна царская частично пострадала от пожара ("погоре"), Оружейная палата вся пострадала, хотя и не погибла ("вся погоре"). Постельная же палата сгорела до основания ("выгоре вся"). Таким образом, в этом интересном документе мы имеем прямое доказательство того, что иконостас Благовещенского собора не погиб, ибо это, при склонности летописцев скорее сгущать краски, нежели уменьшать размеры беды, было бы отмечено особливо. Чтобы не выходить из области живописи, напомним хотя бы аналогичный случай

* ПСРЛ. Т. XIII. С. 454; Т. XXI. С. 552; Т. XXIII. С. 186, 194.

** К тому же новый собор был построен на старом основании и, следовательно, размеры феофановского иконостаса всецело подходили к новому храму (см.: *Горностаев Ф.* Раннее зодчество Московской области; *Грабарь И.* История русского искусства. Т. II [М., 1910]. С. 13).

*** ПСРЛ. Т. XIII, 2-я полов. С. 454. [Курсив И. Э. Грабаря.]

с иконой Одигитрии в кремлевском Вознесенском монастыре (по летописи, также "огоревшей"): на ней при реставрации действительно удалось обнаружить явные следы пожара, в виде обуглившихся значительных частей доски, позднее залевкашенных и переписанных Дионисием, мастером фресок Ферапонтова монастыря*.

Такие же признаки пожара, охватившего некогда иконостас, имеются и в случае Благовещенского собора, причем можно уже по одним этим признакам даже определить, с какой стороны пожар проник. Прежде всего, весь пророческий ярус — новый; его, конечно, могло не быть при Феофане, хотя в начале XIV века пророки в иконостасе уже встречаются. Далее, на большинстве верхних икон северной стороны были обнаружены признаки повреждения живописи, характерные для пожара. Наконец, опять на той же стороне не оказалось нескольких икон праздников, современных иконостасу: они относятся, по всем стилистическим и техническим признакам, к середине XVI века, притом носят специфический псковский характер — со псковскими зубчатыми церковными звонницами и псковскими пестрыми разводами, хорошо нам известными после раскрытия знаменитой четырехчастной иконы того же Благовещенского собора, писанной псковичами и возбудившей столько шума на Стоглавом соборе. А известно, что для реставрации икон после пожара 1547 года в Москву была выписана большая партия псковских мастеров, возобновивших и живопись Благовещенского собора**. Те же псковичи написали, вероятно, и весь пророческий ярус, носящий также псковский характер. Правда, ни в праздниках, ни в пророках нет той явной, бьющей в глаза "псковщины", которая столь типична в висковатовской "Четырехчастной", но это и вполне понятно: в иконостасе надо было только доделать ряд икон, следовательно, приходилось подделываться под соседние старые иконы — в пределах, доступных для идеологии иконника того времени, да еще столь острого, как пскович.

Пожар, таким образом, проник, судя по перечисленным признакам, с северной стороны, сверху, что и должно было произойти по смыслу летописного описания пожара.

Все вышеприведенные соображения приводят нас к выводу, что в нынешнем Благовещенском соборе сохранился иконостас старого храма феофановского времени. Что же касается упоминания летописца, будто этот иконостас (в те времена он назывался "Деисусом") — письма Рублева, то мы знаем по Стоглавому собору, каким легендарным ореолом уже тогда, всего через 120 лет после смерти художника, была окружена его личность: все, что было прекрасного и сохранилось издревле, приписывалось Рублеву, как все видные церкви и дворцы середины XVIII века до сих пор в широких кругах приписывают столь же легендарному Растрелли.

Теперь вернемся к анализу икон. Совершенно ясно, что Феофан, главный мастер, написал самые ответственные иконы и прежде всего, конечно, "Деисус". Написать всего апостольского чина он не мог один, и часть его пришлось взять второму мастеру — Прохору, написавшему вместе с младшим, Рублевым, и все праздники. Тот же Рублев написал, видимо, и две крайние

* ПСРЛ. Т. VI. С. 234.

** См.: *Ровинский Д. А.* Обозрение иконописания в России до конца XVIII в. СПб., 1903. С. 8.

Феофан Грек (?). Богоматерь Донская.
1392. ГТГ

иконы апостольского яруса — обоих мучеников. Фигура старца Прохора остается для нас доныне совершенной загадкой, что же касается Рублева, то его облик начинает уже значительно проясняться. Обратимся, однако, к Феофану. Каковы доказательства, что "Деисус" принадлежит именно ему?

В том же Благовещенском соборе хранится знаменитая икона "Донской Богоматери", имеющая близкое отношение к нашей теме. Внимательное сравнение головы этой Богоматери с головой деисусной Богоматери из чина приводит к заключению об их чрезвычайной стилистической близости, заставляющей видеть и тут и там руку одного и того же мастера. На "Донской" имеется даже типичная для автора "Деисуса" красная опись на теневой грани носа. Вся разница между обеими иконами заключается только в том, что "Донская" и по сюжету — "Умилению" — и по месту, на которое она была предназначена, интимна, тогда как Богоматерь из чина, рассчитанная на декоративное впечатление, писана совершенно иным приемом — шире, резче, энергичнее. Один и тот же художник по-разному пишет миниатюру, картину средней величины и фреску. Достаточно вспомнить небольшие мадонны Рафаэля, его "Сикстинскую мадонну" и "Станцы". Стилистически и технически "Донская" относится к той же эпохе конца XIV—начала XV века, к которой относится и весь иконостас Благовещенского собора: а кому поручили бы при московском дворе написание фамильной иконы, как не первому, подлинно "придворному" мастеру Феофану?

На обратной стороне "Донской" имеется весьма замечательное "Успение", отличающееся необычайным великолепием красок и строгим, очень нерусским стилем. Если бы где-либо нашлась подобная икона, ее непременно признали бы византийской. Но как согласовать "Донскую" с ее оборотом? Неужели эти столь несхожие памятники живописи написаны одним художником?

Икона "Донской Богоматери" производит впечатление свободного пересказа какого-то оригинала, до нас не дошедшего. Конечно, мастер, писавший ее, не сделал варианта прямо с владимирской иконы: в "Донской" есть признаки длительного процесса развития типа "Умиление", знавшего, вероятно, целый ряд вариаций положения ног младенца, наклона его головы, расположения рук Богоматери и т. д. Когда большой мастер вынужден только повторять — а это было, разумеется, необходимо для фамильной иконы, — он поневоле связан каноном, что и чувствуется на иконе. На обороте художник не был связан ничем, кроме общей схемы композиции "Успения", и тут он дал волю своему живописному темпераменту. Автор этого "Успения" — живописец по преимуществу, художник с огромным опытом, работавший быстро и смело. Эта маленькая вещь производит впечатление фрески — так размашисто и виртуозно она набросана. Но самое любопытное то, что она напоминает не просто фрески, фрески вообще, а некие определенные фрески — стенопись нескольких новгородских церквей.

В 1378 году Феофан расписал церковь Спаса на Ильине улице в Новгороде, другими словами — церковь Спаса Преображения на Торговой стороне*. Вот памятник, с давних пор уже бесконечно интриговавший исследователей древнерусской живописи. В этом храме под слоем штукатурки должно было храниться единственное бесспорное произведение великого грека, и, естествен-

* См.: ПСРЛ. Т. III. С. 231.

но, с каким напряжением все мы ждали счастливых дней, когда удастся приступить к их раскрытию. Правда, некоторое представление о них можно было себе составить уже и прежде; какие-то невежественные любители "открытий" лет 10 тому назад, запасшись в Петербурге нужными бумагами, приехали в Новгород и принялись сбивать штукатурку в алтарной апсиде и на северной стене хор. Открыв и тут и там аршина по два и погубив безвозвратно часть фресок, обреченных в жертву этому кладоискательскому вандализму, "открыватели" уехали. Но и эти израненные фрагменты феофановских фресок давали уже некоторый намек на то, чтó нас ожидает при умелой технике работы, требующей величайшей осмотрительности, огромного опыта.

В 1918 году одна голова святителя на северном склоне арки, ведущей из храма в диаконник, была раскрыта одним из осмотрительнейших и опытнейших мастеров Московской реставрационной мастерской — П. И. Юкиным. Голова святителя, с большой раздвоенной бородою, оказалась превосходной сохранности, если не считать чернышков глаз, пропавших под штукатуркой. Уже тогда, по этой одной раскрытой голове, была очевидна необыкновенная стилистическая близость этой росписи с росписью церкви Федора Стратилата в Новгороде, раскрытой по инициативе А. И. Анисимова Г. О. Чириковым и П. И. Юкиным в 1910 году.

И вот в начале лета 1920 года настал наконец момент, когда приступлено к систематическому раскрытию фресок Спаса Преображения, начиная с диаконника. В течение лета удалось раскрыть весь диаконник, кроме части стены за железною печкой, арку, ведущую из диаконника в алтарь, часть южного закругления алтарной апсиды внизу и часть той же стены вверху. Нынешним летом приступлено к раскрытию фигур пророков в куполе и фресок в северном приделе на хорах. Работы еще не закончены, но уже и теперь русское искусствознание можно поздравить с праздником: сделано подлинно потрясающее открытие, одно из самых радостных и наиболее нужных.

Ну что же, знаем ли мы теперь наконец точный художественный облик Феофана? Увы, еще не вполне, ибо кое-какие работы еще в ходу, а кое-какие — притом из важнейших — еще только предстоят, но мы уже на пути к его познанию, и, во всяком случае, Феофан для нас уже более не загадка. Его искусство имеет несколько уклонов, ибо он работал не всегда единолично, а с учениками, долю которых надлежит еще отделить от Феофановой — работа, кстати, немалая, — а затем мы имеем дело с несколькими последовательными периодами художника: его первой манерой, второй, третьей.

Раскрытые до сих пор в разных местах храма отдельные головы, фигуры, а также детали композиции "Евхаристии", обнаруженной в верхней части центральной апсиды, принадлежат, по-видимому, одному мастеру, работавшему — здесь, по крайней мере, — без помощников*. Они отличаются исключительной виртуозностью, написаны легко, свободно и, вероятно, очень быстро. Фигуры и одежды трактованы, как водилось, в традиционной схеме — впрочем, в весьма вольной интерпретации, головы же исполнены в оп-

---

* Только фреска на наружной стене храма, над западным входом, включенная ныне в притвор, изображающая "Одигитрию" с младенцем, повернувшим голову к матери, писана другим мастером, тоже нерусским и, быть может, несколько позднее.

Феофан Грек. Успение Богоматери.
1392. ГТГ

ределенно реалистической манере. Долгое пребывание фресок под штукатуркою не могло не отразиться на их живописи, слегка как бы выцветшей, тогда как фрески на хорах, бывшие только под побелкою, и особенно в куполе, лишь слегка прописанные, сохранились несравненно лучше и их живопись значительно цветнее. На некоторых фресках обращает на себя внимание исключительно прекрасный рисунок рук, таких же изящных, почти ван-дейковских, как и на иконах Богоматери, Спаса, Василия Великого или архангела Михаила из Благовещенского чина.

Хотя не все фрески в церкви Спаса Преображения еще раскрыты, уже и сейчас здесь можно указать головы, напоминающие некоторые благовещенские чиновые, и особенно головы из "Успения" на обороте "Донской Богоматери".

Еще большее сходство наблюдается между этими фресками и стенописями новгородских церквей Федора Стратилата и Успения на Волотовом поле. Как известно, фрески обеих церквей, частью уже изданные, давно привлекали внимание исследователей своим высоким мастерством. Отмечалась стилистическая близость этих циклов — впервые об этом определенно заявили Д. В. Айналов, А. И. Анисимов и П. П. Муратов, — но автор их оставался неизвестным, и только теперь, когда раскрыты наконец феофановские фрески Спаса Преображения, становится очевидным родство всех трех росписей. И даже больше: пока мы могли анализировать фрески только первых двух храмов, мысль о тождестве автора в обоих случаях казалась хотя и убедительной, но не столь безусловной, как теперь, когда есть возможность привлечь и этот новый материал. Так же точно фигуры и особенно головы на обороте "Донской" хотя и казались близкими по типу к отдельным головам и фигурам "Успения" на Волотовом поле и Федора Стратилата, но сейчас эта близость превращается почти в тождество.

Следующей нашей очередной задачей должно стать раскрытие великолепного иконостаса волотовской церкви. Предварительное обследование его, произведенное Г. О. Чириковым текущим летом, обнаружило все признаки принадлежности икон XIV веку, и есть достаточно оснований ожидать, что мы накануне открытия датированных памятников станковой живописи того же Феофана. Таким образом, круг замыкается: гипотеза, построенная нами еще летом 1918 года на основании нескольких слов летописи и мыслей, продиктованных некоторыми аналогиями, шаг за шагом получает подкрепления с самых разнообразных сторон. Икона деисусной Богоматери Благовещенского собора, безусловно, той же руки, что и Донская Богоматерь, не потому только, что тут и там красная киноварная опись носа, и не потому, что совершенно одинаковы вся система лепки, контрастность светотени, накладка бликов*, а потому, что перед нами тождество всего художественного лица, темперамента, творческой воли. Если вообще стилистический анализ не праздная забава, а действительно ценное приобретение новейшего искусствознания, — а сколько замечательных открытий, перетасовок, подтверждений самых дерзких гипотез принес он с собою! — то между обеими иконами Богоматери Благовещен-

---

* Тождество манеры бликовать яснее всего на руках Спаса деисусного и богомладенца "Донской Богоматери": и тут и там мелкие блики нанесены на складки рук как бы веерообразно.

ского собора мы вправе поставить знак равенства. Такого знака мы не можем ставить между благовещенским чином и "Успением" на обороте "Донской", но с тем бо́льшим правом можем поставить его между "Успением" и волотовскими фресками, между этими последними и фресками Федора Стратилата и Спаса Преображения. Все это спаяно единым индивидуальным творчеством, а так как отдельные звенья этой цепи связаны с именем Феофана Грека, то и сомкнутая цепь должна отныне нести его имя.

Но если мы пришли к такому выводу путем тщательного подбора черт, общих отдельным произведениям и целым циклам, выводя в каждом данном случае общий знаменатель за скобки, то ведь тот же процесс можно произвести и в обратном направлении: что получится, если мы вынесем за скобки, сгустим все черты несходства? Не окажется ли, что все эти произведения не имеют между собою ничего общего?

Росписи Волотова поля, Федора Стратилата, Спаса Преображения, иконостас Благовещенского собора отделены друг от друга столь значительным расстоянием времени, что было бы непонятно и даже просто невероятно, если бы в них не оказалось некоторых различий в приемах и даже в стиле. Достаточно вспомнить творчество любого великого европейского мастера, современного Феофану или пришедшего через 100 лет: сколько у него "манер", иногда даже мало напоминающих одна другую?

Волотовские фрески исполнены в 1363 году, федоровские, вероятно, во второй половине 1360-х годов*, преображенские — в 1378 году, а работы в Благовещенском соборе произведены в 1405 году. Ближе всего по времени фрески первых трех храмов, и как раз они именно обнаруживают наибольшую стилистическую и индивидуально-художественную близость. Наиболее отдалены по времени новгородские циклы работ, с одной стороны, и благовещенские работы — с другой, и мы видим, что они и по исполнению наименее близки. Мы не знаем точного времени написания иконы "Донской Богоматери", но видим, что лицевая сторона иконы ближе всего подходит к типу икон благовещенского чина, приписываемых нами Феофану, стиль же "Успения" ближе всего к волотовским и федоровским фрескам.

Сведения об иконе "Донской Богоматери", несмотря на всю ее прославленность, чрезвычайно скудны. Приводимый И. Е. Забелиным документ, хранящийся в Донском монастыре, "Слово известное", или предисловие к "Вкладной книге" монастыря, относящееся к 1692 году, сообщает малоправдоподобную легенду о том, что знаменитая икона была принесена Дмитрию Донскому "донскими казаками" (!) перед самой Куликовской битвой, в которой она была в качестве хоругви. Известно лишь, что Иван Грозный брал ее с собою в Казанский поход, а в 1591 году ее выносили во время битвы с Казы-Гиреем, под самой Москвой, при царе Федоре Ивановиче, и, когда битва закончилась победою русских, "Донская" была признана чудотворной**. Какая хоругвь

---

* ПСРЛ. Т. III. С. 88; *Мацулевич Л. А.* Церковь Успения Пресвятой Богородицы в Волотове // Памятники древнерусского искусства. Изд. Акад. худ. Вып. 4. СПб., 1912. С. 29. Точной даты федоровских фресок не сохранилось, но по аналогии с другими храмами надо считать, что время построения храма (1360 год) едва ли было отделено большим расстоянием от года росписи.

** См.: *Забелин И.* Историческое описание Донского монастыря. 2-е изд. М., 1893. С. 1, 3, 4.

участвовала в Куликовской битве, феофановская ли икона, имеющая следы отпиленной рукоятки, или иная, с которой он позднее, уже в Москве, сделал копию, и если участвовала именно она, то когда он мог ее написать, — все это вопросы, на которые сейчас ответа дано быть не может.

Всю эту систему построений и аналогий мы не предлагаем как вывод, единственно приемлемый для всех и каждого, и еще менее как абсолютную истину. Если какой-либо таящийся в архивной пыли документ Феофановой эпохи опровергнет эту попытку воссоздать из обрывков письменности и живописи хотя бы некоторое подобие творческой фигуры великого художника, тем лучше: мы будем иметь его подлинное лицо. Во всяком случае, если ближайший исследователь его искусства, использовав приводимые здесь соображения, исправив и углубив их, сумеет ближе нас подойти к решению Феофановой загадки, мы будем считать нашу задачу исполненной.

Феофан, несомненно, написал за 40 лет своего пребывания в России многое множество икон. Где они? Неужели ни в одном из храмов, музеев или частных собраний не сыщется икона, которую мы могли бы ему приписать на основании если не наших знаний, то хотя бы нашего чувства — того самого верхнего чутья, которое в определении художественных произведений дороже и важнее всех документов? Пока не раскрыты иконы волотовской церкви, на которые нами возлагаются самые смелые упования, мы все еще имеем слишком мало материала в области станковой живописи Феофана. Единственную убедительную аналогию с благовещенским чином и "Донской Богоматерью", которую нам довелось встретить в наших археологических скитаниях по России в течение последних лет, мы видим в "Одигитрии" Муромского собора.

Возвращаясь к письму Епифания Премудрого, нам хотелось бы отметить в нем те черты жизни и творчества Феофана, которые щедро разбросаны между строками, если в них вчитаться.

Епифания, который и сам был "изографом" и, конечно, хорошо знал среду иконников и их художественную кухню, особенно поражал в Феофане дар сочинять, рисовать и писать от себя, без помощи каких бы то ни было образцов и "переводов". Феофан писал, как видно, совсем не так, как это исстари ведется среди иконописцев, "не столько пишущих красками, сколько старающихся всматриваться в копируемый оригинал", по едкой характеристике Епифания. Он писал свободно, легко и быстро, словно играя кистью. Поэтому ему ничего не стоило беседовать во время работы со всеми приходящими, что так восхищает Епифания и чем 100 лет спустя производил столь сильное впечатление Леонардо.

Епифаний отмечает, что, когда Феофан работал, он "ногама ж бес покоя стояше", т. е., видимо, не стоял на месте перед своим произведением, а беспрестанно ходил взад и вперед, отступая от только что написанного, чтобы иметь возможность видеть его на расстоянии, что особливо важно во фресках, идущих по вогнутой поверхности.

Каково же значение Феофана для русского искусства и его времени и что изменилось в последнем благодаря его появлению в России?

В эпоху Палеологов византийская живопись, как известно, пережила свое второе и последнее возрождение. В тогдашнюю Русь беспрестанно прибывали живописцы-греки, но трудно установить, что они привозили с собою из Византии. В 1338 году греческий мастер расписывал церковь Входа Господа

Феофан Грек. Преображение.
1403. ГТГ

в Иерусалим*, а в 1343 году греческие иконники митрополита Феогноста расписывали московский Успенский собор, существовавший до постройки нынешнего**, но этих росписей не сохранилось. Мы вообще слишком мало знаем о русской живописи первой половины XIV века, но, судя по тем немногим образцам, которые мы вправе отнести к этой эпохе, искусство Феофана должно было производить на современников такое же сильное впечатление, какое производило зодчество Аристотеля — его стройные колонны и висячие замки.

Влияние Феофана рисуется нам в следующем виде. Он привез из Византии оздоровляющую реалистическую струю. Правда, его реализм — очень индивидуальный, не реализм вообще, а реализм феофановский — далекий от полуэллинистических голов-портретов Дмитриевского собора во Владимире, но одновременно он далек и от схем — недаром мастер работал "никогда ж нигдеж на образцы видяще его когда взирающа". Проработав на Руси без малого полвека, он должен был создать целую школу. Недостатка в учениках у него не было, как видно из летописных сведений***.

Мы не имеем сведений, в каких отношениях к нему находился Андрей Рублев. Только однажды мы видим оба эти имени связанными общим делом — при росписи Благовещенского собора, где Рублев выступает, видимо, уже в роли помощника, а не просто ученика. По аналогии с другими летописными известиями, из летописного рассказа о работах Благовещенского собора можно заключить, что имя мастера, стоящего первым в ряду, означает то, что позднее в летописях вылилось бы в формулу "мастер Феофан с товарищи". Почти наверное Рублев, до того как превратиться в его помощника, был его учеником — отсюда некоторая техническая близость их работ, особенно сходство "голубца" — голубой краски необыкновенно яркого тона. На "Донской Богоматери" плат ее, виднеющийся из-под мафория, написан краской столь интенсивного голубого цвета, что он не мог быть составлен на палитре, не имеющей lapis lazuli. Уже этот один цвет — лишнее свидетельство в пользу Феофанова авторства этого произведения, ибо таких "голубцов" ни до него, ни после него в русских иконах не видали за одним исключением: рублевской "Троицы". Известно, какой исключительной редкостью считалась в те времена эта краска даже в такой стране живописи и живописцев, как Италия. Ее пускали в ход только для небольших кусков, и за мадонну на lapis lazuli выговаривали цену много выше, чем на простой голубой. Если у Рублева мы видим опять голубой цвет, которого не составить с помощью обычного голубца иконников, то не является ли он некоторым подтверждением предположения о близости Андрея к Феофану? А если так, то роль Феофана в эволюции древнерусской живописи исключительно велика.

Но даже и без этого условия уже сама по себе она была огромна. Когда-то русское искусство, выращенное из здоровых, мощных семян, брошенных на благодатную почву, пустило побеги, которые со сказочной быстротою вывет-

---

* См.: *Покровский Н. В.* Стенные росписи в древних храмах греческих и русских // Труды VII археологического съезда в Ярославле 1887 г. М., 1890. Т. I. С. 172.

** См.: *Ровинский Д. А.* Обозрение иконописания в России до конца XVIII в. СПб., 1903. С. 137.

*** ПСРЛ. Т. VIII. С. 65, 72.

вились в самобытный тип. Своего высшего развития оно достигло к моменту монгольского нашествия, сразу приостановившего его победный рост. И только после того как Русь почуяла силу, она встрепенулась, и тут-то ей вновь понадобилась прививка здоровых соков, которые и не заставили себя долго ждать.

Последние греки, которых мы видим на Руси перед самым татарским вторжением, — некий "Петрович", расписывающий в 1196 году новгородскую церковь Пресвятой Богородицы на воротах*, и мастер фресок Дмитриевского собора во Владимире. С этого времени до середины XIV века мы не встречаем летописных свидетельств о приезде греческих мастеров. И Феофан, бывший уже не первым греком, прибывшим из Византии Палеологов, попал в Россию в самый нужный для ее искусства момент, когда оно вновь стремилось себя осознать, но не имело для того сил, ибо не было знаний, забыты были традиции и впереди была перспектива одичания. Феофан был тем последним византийским художником, которым закончился период реалистического искусства. Прививка именно этого жизненного, крепкого искусства была до последней степени необходима для тогдашней Руси. Вскоре и в Византии и в России реалистический период сменился эпохой стилистической. Ученик Феофана Рублев, последний реалист Древней Руси, оказался одновременно и первым ее стилистом.

Сентябрь 1921 года. Ольгово.

---

* См.: *Покровский Н. В.* Стенные росписи в древних храмах греческих и русских // Труды VII археологического съезда в Ярославле 1887 г. М., 1890. Т. I. С. 172.

ФЕДОР ЯКОВЛЕВИЧ АЛЕКСЕЕВ*

Первые пенсионеры Петербургской Академии в своих кудряво написанных заграничных "репортах" любили величать ее Академией трех знатнейших художеств. Этими знатнейшими художествами, для обучения которым была учреждена сама Академия, были архитектура, скульптура и живопись, причем под живописью понималась исключительно живопись "в истории и мифологии". Петров приводит выдержку из старинного рукописного перевода какого-то лексикона, чрезвычайно характерную для тогдашних взглядов на искусство. "Трие преславнейшия хитрости, премудрых к познанию и тщаливым ко упражнению предлагаются. Архитектурия цивилис яже есть венец всякия строительныя хитрости, учит, бо како грады созидати, и палаты и вертограды красныя; скульптура си есть ваяние всяческаго обличия, ко мосолейному делу, и палат украшению, и огородов преизрядному позорищу, и прочим приятством полезна есть. По сих же живописство, историческо еже сказания от древних премудрых философ, како предана есть, промежду грек и латин изначала, по чину ко украшению храминном, царствия и деяния воинская, митологии метаморфозис Овидиуша и иная афинейская плетения, к услаждению очес изобразовати достолично. Упражняются же нецыи, в предречении хитрости не дошедше, живописством всякаго образа и подобия снатураля, но се око личность, не супротивреченнаго ни единаго с нами соравнения имуще"**. Хотя рукопись и относится к Петровскому времени, но эта градация искусства, несомненно, была еще в силе в России в то время, когда Шувалов задумал основать Академию. Выписывая для Академии "из-за моря" отличных архитекторов, скульпторов и "живописцев в истории", он не пригласил ни одного пейзажиста. Позже, когда в живописном классе стали обучать и пейзажу, последний был все же долго в загоне, преподавание велось кое-как, без системы, урывками от других занятий, и сами преподаватели были случайными и временными руководителями класса. Надо удивляться, что при этих условиях из нашей Академии вышел к концу XVIII века такой оригинальный и умелый пейзажист, как Семен Щедрин, и такой вполне европейский мастер "перспективной живописи", как Федор Алексеев.

Современники Алексеева, любившие давать русским художникам эффектные прозвища, называли его русским Каналетто. И действительно, первая манера Алексеева ближе всего подходит к манере Антонио Канале, картины которого он так часто копировал. Иные из его копий нисколько не уступают оригиналам, а одна, находящаяся в Румянцевском музее, безусловно, красивее самого оригинала. Но если бы он был только хорошим копиистом Канале или Беллотто, то совершенно очевидно, что им не стоило бы много заниматься.

* Журнал "Старые годы". 1907. Июль — сентябрь. С. 356—390.

** *Петров П.* Отечественная живопись за сто лет. Северное сияние. 1863. Т. II. С. 121.

Когда Алексеев только "Каналетто", то он интересен и им искренно любуешься; когда же он становится самим собой — Федором Алексеевым, он сразу преобразуется в значительнейшую фигуру в русском искусстве, в художника, оказавшего огромное влияние на русский пейзаж первой половины XIX века. В свою лучшую эпоху он создал несколько настоящих шедевров, которым трудно подыскать какую-нибудь параллель в западном искусстве. Правда, в то время уже не было в живых ни обоих Каналетто, ни Гварди, умерли уже Жозеф Верне и Юбер Робер. В это время, между 1810 и 1820 годами, доживал свой век старый лорреновский исторический пейзаж в лице Валансьена, Бидо и Дюнуайе, а будущие возродители пейзажа Гюэ, Флерс, Каба, Коро́, Руссо и Милле — около этого времени только что родились. Между тем в живописи Алексеева этой эпохи уже совершенно определенно чувствуется та милая задушевная нота, которая двадцать лет спустя стала типичным признаком времени. Тот парад, то беспрерывное торжество, которым веет от всех холстов Канале и Беллотто, тот жест, который виден в каждой картине Юбера Робера — все это постепенно начинает уступать место более интимному пониманию природы. Будни все меньше и меньше презираются и незаметно окончательно вытесняют наскучившую гегемонию вечного праздника. Небольшая картина Алексеева, находящаяся в Музее императора Александра III, "Вид Английской набережной" как бы предрешает уже все то, о чем впоследствии мечтали и чего так страстно искали интимисты 30-х годов. Это, может быть, лучшее, что удалось создать Алексееву за всю его жизнь. Здесь угадана и схвачена какая-то сокровенная суть незаметной уличной жизни "изо дня в день", схвачена одна из наиболее едких мин этого города — оборотня, сказочно роскошного и буднично серого в одно и то же время. При этом найден идеальный язык для выражения этой стороны Петербурга: в противоположность Беллотто, техника которого так нарядна, что кажется как бы продолжением парада, происходящего на холсте, алексеевская техника этой картины на первый взгляд кажется такой же бедной и будничной, как и сами будни, им изображенные. Нет ни беллоттовских архитектурно-уверенных линий, ни брошенных красочных пятен на фигурках, но зато нет и той одурманивающей легкости, беспечности, той вечной улыбки, с которой написаны холсты балованного венецианца; взамен этого у Алексеева бросается в глаза какая-то тихая грусть, а если он порой и улыбается, то напоминает человека, погруженного в думы и улыбающегося своим мыслям.

Первые картины Алексеева, "каналеттовские", написаны в такой блестящей технике и с таким артистическим брио, что невольно задаешь себе вопрос, где же этот человек мог приобрести такие знания и кто были его учителя? И тут-то сталкиваешься с невероятным фактом: учителей у него не было. В 1764 году, одиннадцати лет от роду, он был принят в Академию художеств по прошению его отца, сторожа при Академии наук. До этого он обучался в гарнизонной школе*. Не надо представлять себе дела так, что отец заметил рано пробудившиеся способности у мальчика и решил сделать из него художника. В первые годы после открытия Академии учеников набирали по всевозможным оказиям и по признакам довольно фантастическим, а совсем не

* См.: *Собко Н.* Словарь русских художников с древнейших времен до наших дней [XI—XIX вв.]. В 3 т. СПб., 1893. Т. 1. Вып. 1. С. 111—112.

по замеченным способностям. Так, еще до открытия Академии к "служителю" графа Шереметева, живописцу Ивану Аргунову, были отданы трое придворных певчих, спавших с голоса; это были знаменитый впоследствии Лосенко, недурный портретист Саблуков и Кирилла Головачевский*. Распределение учеников по классам происходило уже в самой Академии, причем их не раз перетасовывали, переводя из одной группы в другую и испытывая, таким образом, их способности по различным отраслям. Президент Бецкой утвердил очень дельный рапорт Кокоринова, предложившего учредить нечто вроде отделения прикладного искусства.

Сюда должны были поступить те ученики, "которые по несклонности к художествам имеют малые успехи и тем нетокмо перед младшими остаются, но и впредь надежды к продолжению в художествах мало имеют, а содержанием своим немало уже академии стоят и несколько в рисовании научены...". В этом отделении предполагалось обучать как "резанию и руссированью орнаментов, так золотарному инструментальному и слесарному мастерствам, точению на дереве и других металлах, а притом... для мозаики... и для гравирования медальерного...".

Это произошло за несколько месяцев до поступления Алексеева. Профессор скульптуры Шолле сейчас же приступил к оборудованию класса орнаментальной скульптуры и стал подыскивать, согласно инструкции Бецкого, среди младших учеников живописного класса, застрявших в рисовании с оригиналов и с "кунштов", то есть с эстампов, — таких, которые могли бы сносно копировать орнаментные рисунки; такое рисование должно было служить первой подготовкой к лепке орнаментов. В следующем году класс орнаментной скульптуры был поручен особому специалисту Луи Роллану (сначала этим классом заведовал Жилле), а в 1767 году в числе учеников этого класса мы видим и Алексеева. Его имя стоит как раз в списке "орнаментных рисовальщиков"; из этого следует, что он был отдан вначале в живописный класс, где и рисовал с оригиналов, как все начинающие; по истечении двух лет, как подававший мало надежды сделаться когда-нибудь художником, он был взят оттуда Ролланом в класс орнаментной скульптуры. Около этого времени в общем живописном классе функционирует уже несколько отделений, из которых впоследствии выработались самостоятельные классы. Так, Гроот преподает "живопись зверей и птиц"**, Фондерминте — "живопись фруктов и цветов"***. Тогда же было введено и преподавание "пейзажной живописи". В делах архива Академии я не мог найти ни одного указания на то, чтобы при первых профессорах живописи — Лелоррен, Дювелли, Лагрене и Торелли — кто-нибудь из учеников обучался пейзажу. До 1767 года речь идет неизмен-

---

* Архив Императорской Академии художеств. Дело о профессоре Антоне Павловиче Лосенке. 1774 г. № 72.

** Johann Friedrich Grooth (род. в 1717 г. в Штутгарте, ум. в Петербурге в 1801 г.). Приехал в Россию вместе со старшим братом, портретистом, в 1742 году. Прожив здесь почти шестьдесят лет, он совершенно обрусел и превратился в Ивана Федоровича. В 1765 году по случаю инаугурации Академии он был возведен в звание академика живописи зверей и птиц и вскоре стал преподавать при живописном классе. С 1775 года его заменил "зверописец" Кнаппе, заведовавший уже особым "классом живописи зверей и птиц" до 1795 года, когда из-за отсутствия учеников, желающих обучаться этому искусству, класс был закрыт, а Кнаппе уволен с пенсией.

*** После его смерти, в 1775 году, его сменил Гозенфельдер, умерший в 1780 году. См. "Дело об определении в Академию для обучения учеников живописи фруктов и цветов Христиана Фридриха Гозенфельдера". (Архив Императорской Академии художеств. Дело № 27 1775 г.)

но только о "живописном классе", а в отчете публичного собрания за этот год говорится уже о наградах учеников "класса живописного в истории", "живописного в пейзажах", а также "архитектурного в перспективе".

Архивные сведения о преподавании в этих двух последних классах настолько скудны и отрывочны, что мы даже не можем сказать с полной уверенностью, кто был первым преподавателем пейзажа в Академии. Вероятнее всего, это был Перезинотти*. Достоверно известно только то, что он преподавал перспективу в архитектурном классе. До него эта обязанность лежала на профессоре архитектуры Деламоте**, который занимался только со своими учениками по архитектурному классу. Перезинотти ввел очень существенное нововведение: его ученики делают уже не простые чертежи для усвоения основных правил перспективы, а пишут масляными красками картины на архитектурные мотивы.

Один из учеников Михайло Максимов получает уже золотую медаль за исполнение задачи, заданной классу "архитектурному в перспективе": представить "масляными красками древней архитектуры развалины"***. Принял свой класс Перезинотти, по-видимому, еще в 1766 году; по крайней мере, тогда уже он добивался получить звание "назначенного", которое в переводе на современный язык можно передать выражением "кандидат в академики". За представленные картины он тотчас же и получил это звание. После этого назначенные получали "программу", предлагавшуюся одним из членов Совета Академии по поручению собрания, и уже за исполненную "программу"-картину получали звание "академика" или, что то же, "члена Академии художеств". Обыкновенно проходил год, два и больше, прежде чем назначенный становился академиком, Перезинотти же представил свою картину всего через несколько месяцев и в начале 1767 года имел уже нужное ему звание. Эта поспешность объясняется тем, что ему не хотелось отставать от своих сотова-

* Antonio Peresinotti (род. в 1708 г. в Болонье, ум. в 1778 г. в Петербурге), ученик Джироламо Бона, приехал в Петербург в 1742 году вместе с Валериани как декоратор при итальянской труппе, выписанной для затеянного тогда у нас придворного театра. Он состоял на службе также и при "контроле строения Ее Величества домов и садов". Как свидетельствуют два его пейзажа в Академии художеств, он был последователем той школы "перспективистов", которая берет свое начало от Панини и наиболее блестящим представителем которой был Юбер Робер. В качестве "живописного и комедиантского дела мастера", каким был и Валериани, он писал много декораций, между прочим, в 1750 году написал плафон и все декорации для "новой комедии", — театра, вновь построенного в старом Зимнем дворце. Однако главным мастером считался Валериани, слывший вообще за более искусного живописца. Перезинотти тем не менее постоянно брался за писание сложных плафонов: в Большом Царскосельском дворце (1753—1755 гг.), в Аничковом дворце (1748 г.), в старом и новом Зимнем дворце (1749—1765 гг.). Иногда он, однако, открыто признавался в своем неумении справляться с фигурами и в одном контракте 1762 года прямо обязывался написать в плафоне только орнаменты, а середину его отдать бывшему в то время в Москве "живописному мастеру Торелли" или если он не согласится, то искусному мастеру в Италии.

** В делах Академического архива есть контракт, заключенный в 1762 году с живописцем Фонтебассо, по которому он "обязуется обучать в Академии учеников рисованию, перспективе живописи", но в чем состояло это преподавание — неизвестно. В 1762 году, когда Фонтебассо был еще в Петербурге, Шувалов пригласил для заведования живописным классом знаменитого Торелли, который и вступил в отправление своих обязанностей после отъезда из Петербурга братьев Лагрене.

*** Журнал публичного собрания от 5 июля 1767 г. (*Петров П.* Сборник материалов для истории Императорской Академии художеств за сто лет ее существования. В 3 т. СПб., 1864. Т. 1. С. 121.)

рищей по преподаванию, которые были все академиками. Как показывает вышеприведенное сведение о максимовской картине, Перезинотти свои уроки перспективы превратил в уроки "перспективной живописи". Однако его преподавание этим не ограничивалось, и есть основание думать, что он же начал обучать желающих и пейзажной живописи. По крайней мере, сохранилось сведение, что еще в январе 1767 года тот же Максимов был в живописном классе и здесь получил вторую серебряную медаль "за копирование с картины одной руины соковыми красками". Эта "руина" заставляет предполагать присутствие в живописном классе Перезинотти, как известно, страстного любителя руин, автора двух "руин", хранящихся в Академии.

Позже, в 80-х годах XVIII века, различные специальности, на которые распался первоначальный живописный класс, были очень точно и строго разграничены, но в конце 60-х годов происходила все время невероятная путаница: ученики архитектурного класса занимаются в живописном и гравировальном, а в самом архитектурном классе работают масляными красками. За недостатком профессоров преподавание нескольких предметов поручается нередко одному лицу; так, например, даже в 1775 году Гавриле Серебрякову, по специальности баталисту, приходилось заведовать, помимо батального класса, еще классом пейзажным, а позже и классом "домашних упражнений"*. Если это возможно было еще в 1775 году, то ничего нет удивительного в том, что Перезинотти, организовавший преподавание перспективной живописи, обучал и родственной ей живописи пейзажной и был, таким образом, первым учителем Алексеева. Впрочем, до него он побывал еще у Фондерминте, в классе живописи плодов и цветов, где в сентябре 1771 года он получил серебряную медаль за рисунок с натуры**. Когда он перевелся сюда из орнаментного класса — неизвестно, но надо думать, что в 1772 году он уже работал в пейзажном классе, так как в мае 1773 года получил золотую медаль за программу, заданную еще осенью 1772 года***. Первый биограф Алексеева, написавший в 1824 году его некролог и, несомненно, хорошо знавший художника лично****, говорит, что в пейзажный класс он был переведен после того, как Лосенко заметил склонность Алексеева к перспективе и привычку его беспрестанно чертить дома, деревья, мосты и т. п. Лосенко сказал об этом как-то Бецкому, и тот приказал его перевести в пейзажный класс и задать ему программу. Лосенко как раз в начале 1772 года, когда роковая болезнь Кокоринова затянулась и он уже не мог являться в Академию, был назначен адъюнкт-ректором***** и, следовательно, в этом же именно году мог состояться перевод Алексеева. А так как программа была занесена в журнал Собрания 24 сентября 1772 года, то, очевидно, это произошло приблизительно летом этого года. Алексеевская программа до нас не сохранилась. Свиньин уверяет, что она оказалась лучше всех других и столь превосходною перед прочими воспитанниками, бывшими уже по нескольку лет в одном классе, что ему дана золотая медаль и он назначен пенсионером для отправления в чужие края. Что она была лучше

---

* Архив Императорской Академии художеств. Дело № 10 1775 г.

** Журнал публичного собрания от 5 сентября 1771 г. (*Петров П.* Сборник материалов. Т. 1. С. 130).

*** Там же. С. 133.

**** Отечественные записки. 1824. XX. 521. Автор некролога П. Свиньин, близкий друг Алексеева, записал сообщенные им сведения, вероятно, со слов художника.

***** Архив Императорской Академии художеств. Дело № 72 1774 г. Л. 58.

других, это не подлежит сомнению, раз он один получил медаль и пенсионерство, как это видно из журнала Собрания. Но что его картина не была шедевром, а скорее представляла собой довольно неумелое ученическое упражнение, — в этом также не может быть сомнения.

Надо заметить, что наши первые пенсионеры-живописцы отправлялись за границу почти совершенными неучами, и в Париже, Венеции и Риме им приходилось начинать с азов. Об этом свидетельствуют единогласно как пенсионерские рапорты, так и донесения комиссионеров Академии, наблюдавших за пенсионерами. Более сведущими были скульпторы, учившиеся у Жилле; из них вышли такие, как Шубин, Феодосий Щедрин и Козловский. Но наиболее знающими уезжали из России, несомненно, архитекторы, деламотовские ученики, среди которых были люди, пользовавшиеся и за границей уважением и получившие там некоторую известность, как Баженов, член нескольких академий Волков, инспектор строений самого короля Франции Неелов, проекты которого вызывают удивление Болонской академии, избравшей его в почетные члены, наконец, Старов и другие. Объясняется это главным образом тем, что профессора живописного класса постоянно менялись, тогда как Жилле пробыл в скульптурном классе 20 лет, а Деламот в архитектурном — 17*. Кроме того, живописцы были вечно завалены работой во дворцах и могли только урывками заниматься с учениками, между тем как Жилле и Деламот имели так мало заказов, что это их заставило в конце концов уехать на родину, как об этом открыто заявил Деламот в своем прошении об отставке**. Один только Лосенко уехал с кое-каким запасом знаний, но и то, вероятно, потому, что успел их приобрести за свое пятилетнее учение у Аргунова***. Если так плохо обстояло дело "живописи истории", то легко можно себе представить, с какими знаниями приезжали к Казанове, Лепренсу и Гаккерту наши первые пейзажисты Семен Щедрин, Михайло Иванов и Федор Матвеев. В 1762 году как раз один из этих известнейших в то время пейзажистов**** работал в Зимнем дворце, но Шувалов его не пригласил в Академию. Пока был жив Валериани, его также не приглашали, несмотря на то что он уже с 1745 года состоял профессором в "Академии художеств при

---

* Летом 1758 года приехал в Петербург первый профессор живописи Лелоррен (Louis Joseph Le-Lorrain, род. в 1715 г.), член Парижской академии. Он застал здесь Жилле (Nicolas François Gillet, род. в 1709 г., ум. в 1791 г.), профессора скульптуры, тоже члена Парижской академии, прибывшего еще в январе и успевшего уже организовать класс рисования с оригиналов. В марте 1760 года кончился срок службы Дювелли, взятого И. И. Шуваловым, очевидно, только за неимением другого, и на его место приглашается знаменитый Лагрене (Louis Jean François Lagrenée, род. в 1724 г., ум. в 1805 г.). По примеру Лелоррена он привез с собой и помощника, своего младшего брата, впоследствии тоже довольно известного художника (Jean Jacques, род. в 1739 г., ум. в 1821 г.). Братья пробыли в Академии три года, после чего их сменил Торелли (Stephano Torelli, род. в 1712 г., ум. в 1784 г. в Петербурге). Нечего и говорить о том, как невыгодно отражалась на учениках эта постоянная смена преподавателей.

** Архив Императорской Академии художеств. Дело о господине адъюнкте-ректоре Деламоте. № 16 1775 г. Л. 33.

*** В Академии он их приобрести во всяком случае не мог, т. к. был отправлен за границу пенсионером уже в 1760 году, то есть тогда, когда только что было налажено рисование с натурщика (см. французский мемуар, приводимый Петровым в Сборн. мат., I. 2).

**** Jean Baptiste Leprince (род. в 1734 г., ум. в 1781 г.), собственно, исторический живописец, но написал много пейзажей; большинство его картин с фигурами в сущности тоже отличные пейзажи со стаффажем. В Зимнем дворце написал целый ряд пейзажных десюдепортов (*Успенский А.* Материалы для опис. Имп. Зимн. дворца. Худ. Сокр. России. 1906. С. 169).

Академии наук", как назывались в то время художественные классы, учрежденные Штелином при Академии наук. За неимением лучшего, Бецкому, заменившему Шувалова, пришлось обратиться к Перезинотти. К этому времени все работы во дворцах были уже закончены и у Перезинотти было достаточно свободного времени, чтобы заниматься в Академии. К сожалению, его собственные знания были едва ли достаточны для того, чтобы он мог дать ученикам серьезную школу. Что эти знания не слишком высоко ценились и в театральной дирекции, видно из того, что после смерти Валериани в 1762 году место "театрального архитектора и живописца" занял не Перезинотти, прослуживший при театре 20 лет, а Градацци. Принято считать, что Перезинотти воспитал целую семью Бельских и Тонкова*. Однако двое старших Бельских, Иван и Алексей, были в "живописной команде" Ивана Вишнякова, ученика Каравака и Андрея Матвеева. Иван никогда не писал пейзажей, Алексей же был, по-видимому, при Перезинотти в качестве помощника по части театральных декораций. Известные пейзажи с руинами в Музее Александра III и в Большом Царскосельском дворце принадлежат, однако, не брату Ивана, а другому Бельскому, тоже Алексею, ученику Валериани. Кстати, руины этого Бельского совсем не похожи на мрачные руины Перезинотти, с их неопределенными, слизанными небом контурами и особым очень мягким impasto, а скорее напоминают более светлые краски Валериани и его определенную и уверенную живопись**. Что касается Тонкова,

---

*А не Танкова, как его принято писать. В архиве Академии художеств есть бумага, присланная из конторы строения, в которой сообщаются некоторые сведения о его происхождении, службе и семейном положении, в ней он назван так: "живописного художества подмастерье Иван Тонкой" (дело № 1 1780 г.). Очевидно, эта фамилия произносилась с ударением на конце Тонкóй, то есть так же, как Толстóй, Резвóй и другие. Само архивное дело о нем называется уже "Дело о живописце Иване Тонкове". Картины свои он обыкновенно подписывал так: п. И. Тонков с обозначением года. Фамилия Тонков постепенно превратилась в канцелярских бумагах в Танкова совершенно на таких основаниях, на каких стали писать Какаринов вместо Кокоринов, Лосенков и Кастентинов вместо Лосенко и Константинов (ломоносовский зять, второй инспектор Академии, сменивший князя Хованского).

**Этих двух Алексеев Бельских вечно смешивают. Один из них — брат Ивана Бельского — впервые упоминается при работах в старом Зимнем дворце в 1748 году. В следующем году оба брата в качестве подмастерий работают в "живописной команде" Вишнякова в Зимнем дворце и вместе с ними в той же вишняковской команде работает еще "живописец Алексей Бельский" (*Успенский А.* Материалы для опис. Имп. Зимн. дворца. Худ. Сокр. России. 1906. С. 74). В том же году в Большом Царскосельском дворце работают "живописные мастера Валериани с живописными подмастерьями Иваном Бельским и Алексеем Антроповым и Антонио Перезинотти с московскими живописцами Алексеем Бельским, Петром Сергеевым и пр." (*Успенский А.* Импер. Большой Царскосельский дворец. Худ. Сокр. России. 1904 г. С. 271). Ясно, что здесь речь о другом Алексее Бельском. В архиве Академии художеств мне удалось найти сведение, разъясняющее несколько эту путаницу. 12 октября 1764 года Академическое собрание рассматривало две картины подмастерья "конторы строения Ее Величества домов и садов" Алексея Бельского, представленные им для получения звания мастера. Одна из них изображала "урну с цветами на украшенном карнизе", а другая "проспект древностей римских". Семью голосами против одного он был признан назначенным. (Архив Академии художеств. Дело № 29 1773 г.) Пять лет спустя живописный мастер Иван Бельский представил в собрание Академии образ апостола Павла своей работы, а живописный подмастерье Алексей Бельский — "картушку с написанными в середине оной русскими и французскими стихами". "Общим во избрании согласием они оба признаны были назначенными (Выписка из журнала общих собраний. Там же). Очевидно, что это уже другой Бельский и можно с уверенностью сказать, что этот Алексей Бельский был братом Ивана; ему, как старшему из братьев после Ивана и заместителю его по управлению живописной командой, нужно было также получить звание, и оба брата отправились в Академическое собрание в один день. Таким образом, есть основание думать, что известные "Руины" написаны не братом Ивана

то его живопись действительно очень напоминает густую лаковую поверхность картин Перезинотти. Однако надо сказать, что именно Тонков может служить как нельзя более блестящим примером посредственной вышколенности. От природы это был, вне всякого сомнения, чрезвычайно даровитый человек, метавшийся от перспектив к пейзажу и от пейзажа к "домашним упражнениям", но знания его были так ничтожны, что уже по одной нелепой картонной елке можно издали узнавать все его картины. И опять-таки в этом желании изображать северные ели была большая доля самостоятельности и смелости — словом, материал был налицо, но Перезинотти не сумел его культивировать. Что он дал Щедрину, Иванову и Матвееву — сказать трудно, мы знаем только одно: они были совершенно беспомощны, и, например, Матвееву несколько лет подряд приходилось в Риме сидеть над копированием легких гаккертовских рисунков.

Не больше знаний было и у Алексеева, когда в конце лета 1774 года он прибыл в Венецию. Академия, отправляя своих пенсионеров в чужие края, обыкновенно давала им довольно подробные наказы, как ехать, где остановиться, что посмотреть и к кому поступить в учение. Таких наказов сохранилось в архиве очень много, но алексеевский затерялся. Что его решено было отправить именно в Венецию, вполне понятно, если вспомнить, как славились некогда венецианские перспективисты и декораторы. Из Алексеева же хотели сделать именно театрального декоратора, несмотря на то что самого его влекло больше к живописи городских видов, как он сам признается в одном из своих писем*. В списке пенсионеров за 1776 год он значится живописцем

Бельского Алексеем Ивановичем, а его родственником, а может быть, только однофамильцем, "московским живописцем".

Третий брат Ивана Ефим в 1768 году был еще подмастерьем.

Наконец, у Ивана был сын Михаил Бельский, пенсионер, отправленный в 1775 году в Лондон и оттуда переехавший в 1775 году в Париж. За все время своего пребывания за границей он не присылал в Академию ни рапортов, ни картин, несмотря на неоднократные напоминания (там же. Дело № 28 1776 г.). В 1782 году он был еще в Париже, но уже за свой счет, а не пенсионером, и старик Бельский приносил в январское собрание Академии 100 рублей, которые просил отправить сыну (там же. Дело № 29 1773 г.).

* "Risolve di seguitar la primitiva mia inclinazione a dipingere le vedute". (Архив Академии художеств. Дело № 38 1776 г.) То, что мы называем пейзажем, не совсем соответствует тому, что под этим словом понимали в XVIII веке. Мы настолько расширили это понятие, что, не задумываясь, называем пейзажистом художника, всю жизнь изображающего городские крыши и телефонные столбы. Наши предки были на этот счет щепетильнее и точнее, и, говоря "paysage", "Landschaft", "landscape", они имели в виду только так: картины, на которых изображалась природа, далекая от города; деревья, луга и синие дали были главным содержанием пейзажа. Для изображения городов существовало как бы особое искусство, так называемая "перспективная живопись", или "живопись проспектов". Это искусство ведет свое начало от "ландкартного дела" и тех гравированных видов городов, которыми разные путешественники любили иллюстрировать свои книжки о чужих странах. В XVII веке уже издаются целые альбомы таких проспектов, а в 1700 году появился и знаменитый альбом Cazenobio (Карлевариса), учителя Антонио Канале. Казенобио (или Казанабрио) писал такие проспекты и масляными красками — например, венецианский вид в Цвингере, но величайшими представителями перспективной живописи являются оба Каналетто. Алексеев был также "перспективным живописцем", а не пейзажистом, каким был, например, Семен Щедрин. Типичными картинами для этого рода живописи являются у нас махаевские проспекты Романовской галереи и загородного дома Грейгов "Sans ennui". Что же касается Бельского, то он скорее "частный перспективист" школы Панини и последователей де Маши, Юбера Робера и других, писавших не с натуры, а сочинявших свои картины целиком из головы. "Перспективисты" обыкновенно соединяли со своей специальностью и искусство писать театральные декорации, а некоторые были, кроме того, и архитекторами, правда, довольно поверхностными и потому редко рисковавшими строить крупные здания. Когда Алексеев учился в Академии, все это было еще перемешано, и дифференциация произошла позже.

театральных декораций, несмотря на то что получил медаль по пейзажу. Против его имени есть характерная пометка, сделанная рукой самого Бецкого: "Сие художество здесь весма нужное и нигде как в Италии онаго не научица"*. В декораторах действительно была тогда в Петербурге большая нужда, и Бецкому понравилась мысль выпустить из Академии хоть одного русского декоратора; как известно, до этого времени театр и все, что имело к нему отношение, было привилегией итальянцев. Все это заставило Академию произвести на Алексеева некоторое давление и уговорить его перейти от живописи проспектов к театральным декорациям.

Надо сказать, что такие давления производились, в общем, очень редко, и обыкновенно пенсионеров не только не принуждали заниматься тем, что и мне не по душе, но, напротив, прилагали все усилия к тому, чтобы устроить их сообразно влечению каждого. В письмах к нашим послам и резидентам Академия настойчиво просит направлять всех к тем художникам, кого они сами изберут, а если не знают, к кому идти, то посоветовать им наилучших специалистов. Со своей стороны и Академия рекомендует нескольких ей известных мастеров**.

В Петербурге Алексееву едва ли был рекомендован какой-нибудь художник, к которому он должен был обратиться. Старик Канале уже несколько лет как умер, а Беллотто в то время уже безвыездно жил в Варшаве, которой не покидал до самой смерти. Но к Каналетто, вероятно, и не направили бы Алексеева, которого хотели пристроить к какому-нибудь известному театральному декоратору. Нужно сказать, что Академия была плохо осведомлена, если, по старой памяти, все еще продолжала считать, что "сему художеству нигде как в Италии", а в Италии нигде как в Венеции не научиться. Все, что только было значительного в Венеции, успело уже давно разбрестись по всем Дворам Европы, и на этих венецианских традициях выросли театральные декораторы Парижа, сильно опередившие своих учителей. Подыскать Алексееву руководителя должен был наш резидент в Венеции маркиз Маруцци. Это был человек сухой и педантичный, притом совершенно чуждый искусству и не умевший разбираться даже в самых элементарных вещах. Как видно из его многочисленных писем, сохранившихся в Академии, его гораздо больше занимала нравственность Алексеева, его поведение, беспечность и не слишком большая усидчивость, нежели его искусство. Его донесения всегда дышат каким-то злорадством, как только

---

* Архив Академии художеств. Дело № 28 1776 г.

** Так, в 1770 году Академия пишет И. И. Шувалову, поселившемуся в Риме после отъезда из России в 1763 году (до известной степени вынужденного), прося его, "чтобы Степана Сердюкова доставить к г. Батонию или к г. Менсу (Рафаэлю Менгсу, очевидно), если он применил во Флоренции Михайлу Ветошникова к г. Пиранези, Илью Неелова к лучшему архитектору; Алексея Мелентьева, который останется прежде в Венеции для декораций и проспектов по приезде в Рим к лучшему гравировальщику на камнях... надеясь, несомненно, что Ваше Превосходительство милостивой Вашей протекцией их не оставит и так как людей молодых и не бывалых еще нигде полезными наставлениями снабдит"... (Архив Академии художеств. Дело № 12 1770 г. Л. 40.) Одновременно Академия пишет и нашему резиденту в Гааге князю Дмитрию Александровичу Голицыну, прося "Гаврилу Серебрякова, Ивана Акимова и Михайлу Иванова, где который из них пожелает остаться, доставить к лучшим местам, где славные картины фламандской школы есть, и рекомендовать их директорам тех мест, чтобы они свободно могли с оных картин копировать учиться". (Там же. Л. 41.)

речь идет об Алексееве. Маруцци, по-видимому, органически его не переваривал и старался как можно скорее сплавить навязанного ему пенсионера обратно в Россию*. Алексеев никогда перед ним не заискивал и не льстил ему, а, напротив, держался совершенно свободно, и этого Маруцци, человек очень мелочный и тщеславный, никак не мог ему простить. В своем первом же рапорте, посланном 3 сентября 1774 года, Алексеев сообщает, что обучается "под смотрением г. мастера, называемого Иозеп Морети" и упражняется "в черчении перспективы, в тушевании соковыми красками и в рисовании с натуры"**. К этому Моретти направил его, вероятно, Маруцци, и, надо ему отдать справедливость, худшего выбора он сделать не мог. Это был самый заурядный ремесленник, по сравнению с которым даже Перезинотти должен был казаться великим мастером.

В первое время по приезде на чужбину наши пенсионеры обыкновенно мало работали. Нетрудно представить себе, с какими чувствами и каким волнением должны были эти юноши бродить по Лувру, Ватикану или по Дворцу дожей. Правда, они всегда спешат записаться в мастерскую к какой-нибудь местной знаменитости, но это делается для соблюдения инструкции, по настоянию резидентов и для успокоения Академии. А затем начинается изучение города, хождение по галереям, церквам и дворцам. После тюремной жизни в Академии, из которой в первые годы президентства Бецкого нельзя было без спроса отлучиться и на полчаса, очень естественно, что хотелось наконец вздохнуть на свободе, вдали от всех зорких глаз сторожей, надзирателей, инспекторов, адъюнктов и ректоров, которым всем в первую обязанность вменялось наблюдение за поведением. Устроившись у Моретти, Алексеев тоже не просиживает у него, конечно, целые дни, а начинает входить во вкус венецианской жизни. Благодаря своей беспечности, он живет не по карману и у него заводятся долги. Это окончательно выводит из себя Маруцци, и он бомбардирует Академию письмами, в которых советует как можно скорее вызвать Алексеева обратно в Россию, иначе он совершенно собьется с толку и погибнет. Тогда Академия пишет своему питомцу, что так продолжаться дальше не может, что прошло уже больше года, как он в Венеции, а от него нет не только работ, но даже просто известий***. В то же время ему напоминают обязанности пенсионера: каждые три месяца присылать отчет о своих занятиях, вести, кроме того, журнал всему, что он видел замечательного по части

---

* Вот, например, образчик его письма: "Чувство удовлетворения, высказанное вами по поводу пенсионера Волкова, вполне им заслужено; этот молодой человек обещает много, так как обладает вкусом, прилежен и отличается хорошим поведением — я им очень доволен. Не могу этого сказать о Федоре Алексееве: его неблагоразумное поведение несколько раз ставило меня в необходимость делать ему выговор, так же как и его слабое прилежание, но до сих пор это не имело никакого действия; я ему передал ваше письмо и сделал ему самое серьезное внушение, чтобы он принял меры к упорядочению своих денежных дел, иначе ему предстоит к концу своего пенсионерства очутиться в совершенно безвыходном положении".

** Там же. Дело № 64 1774 г. Рапорты заграничных пенсионеров. Л. 44.

*** Как видно из ответного письма Алексеева, это письмо было отправлено Академией 13 января 1776 года. (Архив Академии художеств. Дело № 28 1776 г. Рапорты. Л. 73.) В списке пенсионеров за 1776 год против его имени стоит пометка, что от него, кроме упомянутого выше рапорта, посланного вскоре по прибытии в Венецию, ни писем, ни картин больше не получено. Во всем этом длинном списке неисправнее Алексеева оказался только один пенсионер Михайло Бельский, которого и лишили пенсии. (Там же. Рапорты. Л. 2.)

искусства и, наконец, прислать какую-нибудь свою работу. Алексеев почувствовал, что дело серьезное, и решил не отвечать в Академию немедленно, а отправить свой ответ вместе с какой-нибудь работой, за которую ему простили бы его промахи. Так как у него ничего готового под руками не было, то он задумал сделать какую-нибудь копию. Впрочем, и тут он не слишком торопится: как он сам пишет в Академию, "сия картина скопирована с г. Канолетии, зачата была м-ца июня 16-го числа, а окончена июля 13-го числа 1776 г.", следовательно, пока он засел за копию, прошло, по крайней мере, четыре месяца с того времени, как он получает от Академии письмо с выговором. Он называет ее "Видом парадной лестницы". По всей вероятности, это та копия, которая висит в Академии, в галерее графа Кушелева-Безбородко; она довольно близко передает оригинал, находящийся в Академии изящных искусств в Венеции; если фигуры сделаны и слабее и кое-где хромает перспектива, то зато отлично схвачен не слишком приятный, холодный тон оригинала. С этой копии, вероятно, он и сделал значительно позже, в 90-х годах, то небольшое повторение, которое имеется в Румянцевском музее. Но это такая мастерская вещь, что может считаться не копией, а фантазией на мотив Каналетто. Весь тон картины совершенно изменен; вместо тусклой, строй гаммы взят великолепный, какой-то тинтореттовский горячий аккорд, точно холст залит золотом заходящего солнца. Во всяком случае, и кушелевская копия свидетельствует о том, что Алексеев умел справляться с довольно большими холстами и уже не был беспомощным учеником, каким приехал в Венецию*. Где же он мог приобрести свои знания? Одно несомненно, что он приобрел их не у Моретти. По счастливой случайности, мы имеем характеристику этого декоратора, оставленную нам лицом очень компетентным как раз в деле театральных декораций.

Когда в 1770 году И. И. Шувалов уезжал из Рима, он написал Бецкому, что может рекомендовать ему некоего Райфенштейна, "человека великого знания в художествах", исполнявшего во время его отлучек из Рима "все комиссии" и могущего "ученикам академическим во многом способствовать". В самом деле, с отъездом Шувалова, человека в высшей степени обязательного, не заносчивого, очень простого в обращении с приезжими учениками и входившего во все их нужды, у Академии не было никого, кому бы она могла поручать надзор за пенсионерами. Кроме того, ей нужен был еще и верный человек, который исполнял бы различные поручения, иногда очень ответственные, как, например, приобретение картин и статуй не только для музея Академии, но

---

* Эту копию Алексеев сдал Маруцци сейчас же после ее окончания, но последний все не отправлялся в Россию, отговариваясь отсутствием оказии. Он послал ее только в марте следующего года, то есть восемь месяцев спустя. Не получая от Алексеева на свое письмо никакого ответа, Академия снова отправляет ему письмо, еще более решительное. По поводу него Алексеев пишет: "Теперь получил второе письмо м-ца августа 10-го числа, в чем пишете с великим выговором о нерадении в моей должности, о чем я весьма сожалею будучи вы таких мыслей обо мне, но я уповаю на добросердечные сердца моих начальников и покровителей... впрочем, известно, что трехгодовая моя пенсия не продолжится долее первого марта 1771 года, и прошу униженно императорскую академию, ежели удостоит остальные деньги от трехгодовой пенсии, пользоваться на четвертый год в Риме или где соблаговолит". (Там же. Рапорты. Л. 73.) Таким образом, посылая картину, Алексеев хотел не только заставить Академию забыть о его грехах, но и добиться четвертого года пенсионерства. (Там же. Дело № 38 1786 г.)

и для Эрмитажа, закупка на огромные суммы мрамора для строившегося ринальдиевского Исаакия и т. д. Бецкой принял предложение Шувалова и назначил его официальным комиссионером*. Благодаря своим обширным связям он мог сообщать Академии сведения не только о пенсионерах, бывших в Риме, но и о тех, которые работали в других городах и о которых его запрашивали из Петербурга. И вот когда от Алексеева долго не было никаких известий, Академия помимо Маруцци, который в качестве резидента не был под ее началом, запрашивает о нем и Райфенштейна. Последний ответил, что как раз один из его друзей, архитектор Тишбейн, вскоре должен быть в Венеции и он поручит ему разузнать точнее, согласно желанию Академии, что представляет собой учитель Алексеева Моретти, какова система его преподавания и какие успехи сделал Алексеев. О Тишбейне он говорит, что "этот артист приобрел здесь за свое шестилетнее пребывание с целью усовершенствования в искусстве большую репутацию в архитектуре и театральной декорации; в этой области он проложил новый путь, очень одобряемый знатоками"**.

---

* Шувалов просит при этом дать ему "какое-либо звание в Академии художеств, поручив ему дирекцию над нашими пенсионерами, приказать ему исполнять впредь, когда я здесь не буду, комиссии касательно художеств. И когда ему дадите пансиону 120 или 150 ефимков в год, он крайне будет доволен. Он в случающихся покупках, конечно, сие много раз более заменит: способнее его сыскать неможно, сверх его знания человек весьма добрый и честный". (Архив Академии художеств. Дело № 35 1771 г.) Академия предложила Райфенштейну подать прошение о его желании, "как то делали раньше другие любители", на что Райфенштейн и послал 12 сентября 1770 года прошение. 9 января 1771 года Академия в годичном собрании поставила принять его "в число почтенных общников" и одновременно он удостоен "почетным академиком и комиссионером академии с произвождением за тот труд по двести скудов в год". (Там же. Л. 8.) Этот Райфенштейн, игравший впоследствии такую огромную роль в истории нашей Академии и руководивший в течение двадцати лет всеми пенсионерами, перебывавшими за это время в Италии, стоит того, чтобы на нем остановиться. Он был советником ландграфа Гессен-Кассельского и занимался, как любитель, сам живописью и гравированием.

Райфенштейн присылал в Академию чрезвычайно обстоятельные отчеты о занятиях состоявших под его наблюдением учеников; его письма дают богатый материал для истории нашей живописи в конце XVIII века, а для некоторых художников являются чуть ли не единственным источником сведений. Между прочим, как раз для Итальянской эпохи Алексеева эти письма прямо драгоценны и без них мы не знали бы кое-каких существенных подробностей о занятиях Алексеева у его венецианских учителей и об этих учителях. Пенсионеры по приезде в Рим прежде всего обязаны были являться к Райфенштейну, который и направлял каждого куда следует. Он выхлопатывал им право на посещение различных частных собраний и на копирование в них и наблюдал за ходом их занятий, для чего они должны были периодически являться к нему на дом. Донесениям его можно безусловно доверять, как я в этом неоднократно мог убеждаться, сопоставляя их с различными параллельными известиями. Пенсионеры любили с ним советоваться и вообще относились к нему хорошо, и впоследствии в России нередко вспоминали старого "Раферщейна", как называет его Угрюмов. Он умер 6 октября 1793 года, как видно из письма Родчева, Причетникова и Мартынова. (Там же. Дело № 13 1789 г.)

** Этот Тишбейн, которому суждено было сыграть в судьбе Алексеева такую видную роль в Венеции и позже в Петербурге, был одним из членов многочисленной артистической семьи, давшей Германии хороших живописцев, архитекторов и скульпторов. (Их насчитывают около 20 человек; см. о них *E. Michel*. "Les Tischbein". Lyon, 1881.)

Ludwig Philipp Tischbein (род. в 1744 г. в Касселе и ум. в 1806 г. в Петербурге) приходился двоюродным братом Иоганну Фридриху Тишбейну, писавшему портреты в Петербурге в начале XIX века. Он был девять лет в Италии, из них шесть состоял пенсионером ландграфа Кассельского. Здесь он изучал архитектуру и театральное дело. Райфенштейн пишет, что он познакомил его с генералом Бауером, заведовавшим театром в Петербурге и не раз ездившим в Италию за оперными новинками и певцами, и что Бауеру очень понравились те усовершенствования в технике театральных постановок, которые придумал Тишбейн. Несколько лет спустя Бауер, вероятно,

Мнение Тишбейна об Алексееве и его учителях для нас имеет тем большее значение, что сам он был человеком далеко не заурядным.

Однако прежде чем в Венецию поехал Тишбейн, Райфенштейн успел написать Алексееву письмо, в котором, по поручению Академии, просит сообщить подробности о ходе его занятий, а также о том, что он думает о своем наставнике. В свою очередь и Моретти он пишет письмо с просьбой сообщить свое мнение об его ученике. Алексеев тотчас же ответил Райфенштейну, и последний приводит это письмо целиком в своем донесении. Он говорит, что сначала поступил в школу Моретти, для того чтобы изучить под его руководством основы перспективы, но уже через год пришел к убеждению, что дело слишком медленно продвигается у него вперед. Он приписывает это тому, что сам Моретти только практик и вся система обучения сводится у него к этой практике. Поэтому он решился покинуть его и перейти к Гаспари, у которого, по его мнению, он приобрел несколько больше знаний, но в конце концов понял, что и его система не настоящая, и, чтобы не терять больше времени, он решился отказаться от намерения стать декоратором и предпочел отдаться всецело своей первоначальной склонности — именно живописи проспектов. В ней он надеется достичь гораздо больших результатов и просит Райфенштейна походатайствовать за него в этом смысле перед Академией, а также выхлопотать ему разрешение переехать из Венеции в Рим, где он сможет неизмеримо большему научиться*. В Рим его давно уже тянуло, еще тогда, когда он работал у Моретти. Свиньин сохранил нам рассказ о том, как "воспламененный славою Пиранези, жившего в Риме, он употребил все усилия, чтобы позволено ему было туда отправиться; но г. Маруцци, бывший в то время русским посланником в Венеции, по ходатайству Моретти, никак ему этого не позволял, и Алексеев решился уйти потихоньку. Уже он добрался до Болоньи, где нашел сотоварища своего И. А. Акимова, как достигает его строгий приказ Маруцци — возвратиться пока в Венецию или иначе он запретит банкиру выдавать ему деньги по переводу. Сие последнее обстоятельство заставило Алексеева возвратиться в Венецию, но он не пристал более к своему учителю, а в утешение себе написал тот же самый вид, который выставлен был Моретти на площади Св. Марка. Картина его торжественно была предпочтена Мореттиевой и тотчас же куплена за дорогую цену. После сего Маруцци уже не принуждал Алексеева отправляться опять к Моретти и он жил около года сам по себе, занимаясь списыванием видов с натуры". Пиранези, действительно, притягивал его так сильно в Рим, что он несколько раз обращался к Академии за разрешением переехать туда, но Маруцци каждый раз с его письмом посылал свое, в котором советовал лучше вернуться на родину, нежели пустить в город, где ему грозит неизбежная гибель.

выписал его в Петербург. Он приехал сюда в 1779 году, и постановка одной пьесы, для которой им были написаны все декорации и в которой он впервые применил свои усовершенствования, так понравилась императрице, что при помощи того же Бауера ему поручили постройку грандиозного театра, долженствовавшего затмить собой все большие европейские театры. Открытый наконец в 1784 году новый так называемый "большой каменный театр" действительно был долгое время первым по величине в Европе. В 1802 году этот театр был возобновлен Тома де Томоном, по-видимому, со значительными изменениями, но в 1811 году он сгорел и в 1818 году совершенно перестроен Модюи опять со значительными переделками. Наконец в 1836 году его снова переделал Кавос, тот самый, который переделывал все императорские театры, притом, к сожалению, далеко не к лучшему.

* Архив Академии художеств. Дело № 38 1776 г.

Райфенштейн сообщает, что получил ответ только от Алексеева, Моретти же не ответил, что вполне естественно, так как в это время он уже разошелся со своим учеником, победившим его на площади*. Зато он приводит чрезвычайно интересное письмо Тишбейна, проливающее свет на Алексеевских учителей. Вот это письмо: "Мне еще не удалось познакомиться лично с г. Моретти, но я имел случай видеть здесь несколько его лучших работ и мог составить себе о нем совершенно определенное мнение: это усердный подражатель Каналетто, в своих произведениях приближающийся к обычной манере этого мастера. Г. Алексеев уже не у него, с тех пор как перестал копировать его работы. Этот молодой артист не мог иметь большого влечения к такому сорту произведений, но так как, по его словам, его предназначили для изучения искусства декорировать театральные сцены, то он и принялся за изучение практической перспективы отца Поццо**, под руководством некоего господина Гаспари, с композицией которого существует много гравюр***. Он много лет работал при Кёльнском дворе, и, судя по его рисункам, у него достаточно воображения и было довольно практики, чтобы из него выработался в полном смысле слова мастер в искусстве декорировать театр. Но так как ему, так же как и Моретти, недостает часто теоретических знаний, то меня нисколько не удивляет, что в своих работах он ухитряется на пространстве в 50 шагов изобразить с десяток зданий совершенно различных типов: Его орнаменты сильно смахивают на завитушки аугсбургских золотых дел мастеров, а плафоны напоминают роспись кардинальских карет в Риме. И все же, несмотря на то что у него нет настоящего вкуса и нет солидной основы для его искусства, я должен сказать, что иногда в его фантазиях чувствуется подлинное дарование и, будь у него побольше культуры, он создал бы много чрезвычайно интересного. Колорит у него также неважный, так что, если выбирать между ним и Моретти, я бы, кажется, даже предпочел ему последнего. Во всяком случае, оба они не больше как простые ремесленники в своей профессии. Г. Алексеев, на мой взгляд, слишком мало знаком с геометрией, с помощью которой он мог бы уже сам продолжать свое образование; ему уже 22 года, а он только недавно

* Как известно, в Италии и Испании был обычай приносить картины на площади или на паперти церквей, где публика не только знакомилась с дебютирующими художниками, но и любовалась произведениями своих давнишних любимцев. Эти импровизированные выставки, бывшие, наверное, живее и интереснее наших современных, устраивались еще и в начале XIX века, пока их не вытеснили различные спекулянты и организованные художественные общества.

** Padre Pozze, или Pozzo, Andrea Posso (род. в 1642 г., ум. в 1709 г.), знаменитый архитектор, бывший иезуитом, автор великолепных алтарей церквей "Jesuiti" и "Scalzi" в Венеции, создатель особого "иезуитского стиля" церквей. Он был и живописцем и написал, между прочим, плафон в церкви св. Игнатия в Риме. Писал и портреты, обыкновенно в один сеанс, чем очень кичился. Он славился своими знаниями в перспективе, которую считал краеугольным камнем живописи и архитектуры. Его руководство к перспективе пользовалось огромной популярностью и было известно и нашей "Академии художеств при Академии наук", предложившей Валериани исправить имевшийся под руками немецкий перевод книги.

*** Pietro Gaspari. Венецианской академии, в которой есть его картины, известно только, что он "viveva ancora nel 1782", как значится на дощечке под картиной. Картина эта называется "Prospettiva" и изображает лестницу с ионическими колоннами, по которой разбросаны фигурки в античных одеяниях. Написана картина в желто-сером тоне, в скучной и сухой манере многочисленных подражателей Каналетто. Это, кажется, единственная сохранившаяся картина второго учителя Алексеева, гравюр с его композиции мне видеть не приходилось. Что касается Моретти, то ни в одном из музеев не существует его картин; очевидно, это были еще более жалкие пародии на Каналетто, нежели картина Гаспари.

осилил пять ордеров; он остался совершенно без советов и руководства и живет при этом в городе, в котором все зовет молодого человека к соблазнам. При этих условиях я совершенно согласен с ним в том, что лучше всего было бы, если бы ему разрешали воспользоваться остатком его пансиона для того, чтобы всецело посвятить себя пейзажам. Но в таком случае пребывание в Риме было бы для него неизмеримо полезнее, чем жизнь в Венеции".

Райфенштейн, в свою очередь, прибавляет к этому письму, что в случае, если Алексееву будет разрешено приехать в Рим, он поместит его к "лучшему живописцу пейзажей и марин, каким является в настоящее время г. Гаккерт". Если же из него во что бы то ни стало хотят сделать декоратора, то в таком случае пусть пошлют его лучше в Париж, где теперь первые декораторы в Европе. "То, что мне довелось видеть в Париже лет 15 тому назад, — говорит он в конце своего письма, — превосходит все, что я с тех пор видал в столичных театрах Италии, как в смысле изобретательности, так и по исполнению. Парижская школа неизмеримо больше может дать для изучения этого искусства, нежели школы итальянские"*. Как видно, Райфенштейн был на этот счет гораздо осведомленнее нашей Академии.

Сопоставление писем Алексеева и Тишбейна не оставляет никакого сомнения в том, что оба письма были написаны ими сообща. Итальянский язык алексеевского письма слишком безупречен и литературен, чтобы на нем мог писать русский художник, проживший два года в городе с очень определенным местным наречием. Письмо писано явно под диктовку, и, сравнивая обороты обоих писем, приходишь к заключению, что диктовал Алексееву Тишбейн. Но, разумеется, не Тишбейн научил Алексеева, что ему надо предпринять, а скорее Алексеев убедил Тишбейна, что ничего другого ему не оставалось, как бросить Моретти и Гаспари и писать с натуры виды. И он бросил и того и другого еще до того, как судьба свела его с кассельским архитектором.

На Академию это донесение Райфенштейна подействовало сильнее, чем письма Маруцци, и она оставила Алексеева еще на один год пенсионером, но известное удовлетворение получил и Маруцци: в Рим ехать не разрешили. Маруцци было поручено уплатить за Алексеева его долги и сделать строгое внушение. По этому поводу он пишет в Академию: "С чувством удовлетворения я узнал о вашем милостивом решении продолжать господину Федору Алексееву пансион еще на один год. Отчаяние, в котором он находился перед этим, быть может, заставит его изменить свое поведение. Я передал ему ваше письмо и всячески убеждал его постараться заслужить такое великодушие, вызванное глубокой к нему жалостью, угрожая лишить его пансиона, если я не увижу следов искреннего раскаяния". При этом он еще раз настойчиво просит не отпускать его в Рим, где он непременно погибнет**. На этот раз нотации Маруцци в связи с радостным известием о продлении пансиона и уплате долгов произвели на Алексеева сильное впечатление, вылившееся в письме, отправленном им тотчас же в Академию. Он признает себя во всем виновным и говорит, что поведение его было действительно "совсем безрассудно даже до того, что и напоминания господина маркиза Маруцци не подействовали". Он благодарит Академию за четвертый год пенсионерства и прибавляет,

* Архив Академии художеств. Дело № 38 1776 г.
** Там же. Дело № 40 1776 г.

что пришлет скоро подробный отчет о всем им виденном, как того желает Академия*.

И действительно, 12 июля 1777 года он отправил свой "журнал", как называли пенсионеры свои отчеты о виденных ими художественных произведениях. Эти журналы очень любопытны, так как служат показанием не только вкусов каждого пенсионера в отдельности, но и общего эстетического уровня, который у них вырабатывался за границей. Правда, не все журналы велись толково, но зато иные из них могли бы сделать честь любому мастеру — так вески встречающиеся в них суждения и так небанальны, неожиданны некоторые отзывы. Алексеевский журнал принадлежит к типу последних. Видно, что он внимательно изучал церкви, Дворец дожей и другие собрания. И, конечно, изучал не перед тем, как занести свои впечатления в журнал, а в течение всего своего трехлетнего пребывания в Венеции, так как в короткое время нельзя пересмотреть всего того, о чем он сообщает в своих заметках. Больше всего занимают Алексеева краски, и по всему журналу проходит красной нитью культ Веронезе, очевидно, его любимца, по поводу которого он говорит, что "неможно довольно надивитца картине, которая представляет похищение Европе, — работа Павла Веронезе, оная вся наищастливейшей выдумке, фигуры оной картины натуральной величины, исполнены со всякой справедливостью, и жаль, что столь прекрасная работа уже много потеряла света в своих красках".

Вообще краски у него везде на первом плане. По поводу другой картины Веронезе он говорит, что "колера в оной так как и во всех картинах Павловых очень приятны", а у "Якова Пальмы" картины "очень свежи в колерах"; еще одну из картин Веронезе, со знаменитой белой фигурой мальчика-пажа, он находит отличной потому, что "фигуры оной группированы с великим рассудком, а главное, потому, что она колерами прекрасна". Но больше всего, из того, что он видел в Венеции, поразила его знаменитая картина "Брак в Кане", висевшая в то время еще в трапезе церкви Сан-Джорджо Маджоре. Он говорит по поводу нее, что "сия есть наипрекраснейшая и согласнейшая инвенцыя, какую лишь можно видеть, архитектура в оной картине поставлена в толь справедливом пункте, что между толиким множеством народа все видно без малейшего замешательства, но сия славная работа уже много протерпела от времени и сырости".

Ему нравится и Тинторетто, особенно тем, что он "смелостью и жаром в кисти может сказать, что не имеет себе подобного". Но ему нравится далеко не все без разбора, и он решается критиковать такие произведения, для осуждения которых нужна была в то время большая доля смелости и самостоятельности. Так, он говорит о знаменитом "Рае" Тинторетто, что "хотя сия картина очень хвалима в Венеции", он не может разделить всеобщего восхищения, ибо в ней "все находится в таком замешательстве, что неможно ничего понять и по моему мнению единственное ее достоинство величина и множество работы". И действительно, эта "величайшая в мире картина" несравненно хуже небольшого луврского эскиза, в котором нет "замешательства", а, напротив, все ясно, цельно и гармонично. В противовес этому "замешательству" он восторгается великолепным плафоном того же "зала главного совета": "немож-

* Архив Академии художеств. Дело № 29 1777 г. Рапорты. Л. 28.

но вообразить композицию великолепнее и разумнее сей, и должно признатца, что никакой живописец не превзошел в сем аллегорическом роде автора сей картины Павла Веронезе". Веронезе он, как видно, действительно понимал, и понимал довольно близко к нашему его пониманию; во всяком случае, он расходился в оценке его с тогдашней Венецией, считавшей, что Тьеполо его превзошел. Последнего он, видимо, не слишком ценил, ибо на нем не останавливается. Не все ему нравится и в венецианской архитектуре. Дворец дожей его не очень трогает, и он только вскользь говорит, что "архитектура оного больше роду готического нежели какого другого", зато очень нравится "изрядная архитектура" Палладио. В этом уже сказывается артист, чувствующий надвигающуюся эпоху: как раз в это время в Пьяченце изучает Палладио, Кваренги. Зато барочная архитектура Санта-Мария делла Салуте ему не по душе: "архитектура оная хотя и великолепная, но не делает великого эффекту по причине, что нагружена много неприличным украшением и видно, что архитектор более старался удивить множеством, а не приятностью". Кваренги едва ли бы формулировал свое отношение к этой церкви иначе, чем это сделал Алексеев. Такой взгляд не успел к этому времени еще превратиться в ходячую монету, а был признаком очень самостоятельного характера.

Журнал Алексеева является лучшим свидетельством того, что он не только бездельничал, бражничал и делал долги, как это представлялось Маруцци, но и серьезно работал над своим художественным образованием. Несомненно, однако, что этим образованием он обязан исключительно себе, так как не мог получить его ни у Моретти, ни у Гаспари, уже тогда бывших по сравнению с покинувшим их учеником жалкими ремесленниками. У старых венецианцев он высмотрел их краски, а у Канале научился его острому пониманию каменных громад города и от него же заразился чувством архитектурного силуэта. Однако все это сказалось в его собственном искусстве значительно позже.

Приехав в Петербург, Алексеев тотчас же поступил в мастерскую Градицци, декоратора императорских театров, и с 1 января 1779 года уже получил и штатное место "живописца при театральном училище"*. Вскоре приехал в Петербург и его старый приятель Тишбейн, вызванный в качестве декоратора. Возможно, что именно Алексеев отплатил ему теперь за его заступничество в Венеции и уговорил всесильного в театре генерала Бауера выписать его в Петербург. Как известно, Тишбейн построил новый каменный театр, открытый в 1784 году, но декорации для этого театра писал уже не он, а новое восходящее светило Гонзаго. Тишбейн незаметно стушевывается и, по всей вероятности, пришлось уйти вместе с ним и его другу Алексееву; по крайней мере, в 1787 году его в театре уже не было.

По возвращении в Россию пенсионеры обыкновенно копировали в Эрмитаже. Эти копии охотно раскупались на Академических аукционах, пери-

* Архив Дир. Имп. Театр., изд. 1892 г. I, 133. Как известно, главный архив Дирекции сгорел при пожаре Большого театра в 1811 году и с ним, вероятно, погибли все документы, которые могли бы нам осветить деятельность Алексеева как декоратора. Часть оставшихся дел была издана под ред. В. П. Погожева, А. Е. Молчанова и К. А. Петрова; к сожалению, в том, что издано, сведений об Алексееве почти нет, если не считать приведенного краткого известия о поступлении его на службу, да разве еще о том, что он получал по "400 р. в год, при казенной квартире и дровяных деньгах".

одически устраивавшихся начальством Академии по мере накопления ученических работ. На аукционах было продано большинство программ, которые и теперь еще иногда попадаются в антикварных лавках и которых немало досталось Третьякову и другим собирателям. Когда Алексееву пришлось оставить службу в театре, он также принялся за копии; последние, надо думать, сильно выделялись из общей массы эрмитажных копий — уже потому, что Каналетто, которого он боготворил, как раз никогда никто до него здесь не копировал. К тому же копировал он действительно мастерски. Я знаю до тридцати различных копий Алексеева с Канале, Беллотто, Юбера Робера и Жозефа Верне, и на них совершенно ясно видно, как учился он на этих мастерах и как постепенно из робкого и точного копииста, из раба оригинала, он превращался в свободного распорядителя, в хозяина этого оригинала. Если бы можно было собрать в одно место все эти разбросанные по разным собраниям алексеевские копии, то нетрудно было бы разбить их на несколько групп по эпохам — до такой степени определенно виден на них рост его мастерства. В первую группу пришлось бы отнести его венецианские копии, образчиком которых может служить "Вид парадной лестницы", присланный им в Академию. Здесь он в полном рабстве у Канале. Во вторую группу нужно бы отнести все копии с дрезденских и пирнских видов Беллотто, которых очень много*. Любопытно, что на всех них, без исключения, есть типичная для Алексеева подпись, всегда на видном месте и не слишком низко: Ф. Алексеев, но без обозначения года. Когда он мог сделать эти копии? Известно, что он был отправлен в Россию через Вену. Между тем в то время путь в Петербург лежал из Вены не на Галицию, как теперь, а на Дрезден, Пруссию и Остзейские провинции. Так ездил Шувалов и так же ездили наши резиденты. Само собою понятно, что Алексеев не мог проехать Дрезден, не остановившись здесь для обозрения знаменитейшего в то время собрания в мире, в котором притом соединено вместе столько картин обоих Каналетто, сколько их не было ни тогда, ни позже ни в одном из музеев Европы. Здесь он мог сделать несколько копий, но что именно — сказать трудно; во всяком случае, едва ли все сохранившиеся до нас копии с беллоттовских Дрездена и Пирны сделаны на месте в Цвингере. Сравнивая их с известными же гравюрами, во времена Алексеева очень распространенными и встречавшимися как в виде отдельного альбома**, так и в разрозненных оттисках, приходишь к убеждению, что они написаны не с оригиналов, а именно с этих гравюр. Оттого большинство их так безлично, и так явно отсутствует в них всякий темперамент. Одна только копия с "Цвингера", и именно та, которая перешла от Прянишникова в Румянцевский музей и, как и все, подписана им, могла быть сделана в Дрездене с оригинала. Во всех остальных чувствуются слишком заученные приемы в передаче воды, облаков и зданий, и чересчур однообразные краски, делающие картины почти тождественными по их общей гамме.

К третьей группе относятся те копии, которые он делал по личному заказу самой Екатерины II, обратившей как-то внимание на его работы, так от-

---

* В одном только собрании г. Бодиско в Петербурге есть девять таких Дрезденов и Пирн, один есть в собрании князя В. Н. Долгорукова-Аргутинского и один в Румянцевском музее.

** "Vedute della città di Dresda", альбом из тринадцати офортов, изданных Беллотто в 1752 году и носящих его монограмму В. В.

Ф. Я. Алексеев. Вид Дворцовой набережной от Петропавловской крепости.
1794. ГТГ.

личавшиеся от обычного хлама эрмитажных копировальщиков. Он мог себя считать счастливейшим из пенсионеров, так как императрица забрасывала его заказами и он едва успевал их выполнять*. В это время были сделаны и те две копии с Юбера Робера, которые хранятся в Академии, именно "Руины Пальмиры" и "Руины моста через канал", оригиналы которых принадлежат графу Строганову. Наконец, тогда же, никак не раньше половины 90-х годов, написано и то изумительное повторение с Канале — frei nach Canal, — которое попало в Румянцевский музей. Идти дальше было некуда в копировании, и Алексеев начинает писать картины на собственные темы, вероятно, уже давно исподволь им облюбованные. Он с жаром входит в роль петербургского Каналетто; этот город — единственный, напоминающий Венецию, город каналов и, шутка ли сказать, ста мостов — давно уже ожидал своего поэта, и, надо отдать Алексееву справедливость, он оказался на высоте положения и красоты "Северной Пальмиры" нашли в нем пламенного и верного истолкователя. И картины его имели в петербургском обществе совершенно беспримерный успех, заставивший даже забыть о его мастерских копиях. Все непременно хотят иметь Зимний дворец и Мраморный и Летний сад, так заманчиво купающиеся в красавице Неве. Летом 1794 года он подал в Академию картину "Внутренность двора с садом", за которую его признали назначенным, а в сентябре того же года он сделан академиком "живописи перспективной", "по картине, представляющей вид города Санкт-Петербурга по Неве реке"**.

Этот первый период Алексеева можно назвать "каналеттовским". Правда, и в это время он создает такие шедевры, как находящийся в галерее князя Юсупова "Вид на Зимний дворец от крепости", с углом крепостной стены на правой стороне; эта картина может соперничать с первоначальными созданиями Беллотто или самого старика Канале. Но все же в картинах этой эпохи он еще не освободился от гипноза великих венецианских волшебников перспективной живописи и, передавая открытые им красоты Петербурга, пользуется еще в значительной степени их языком, а местами и их жаргоном. К этому периоду относятся и его программы, а также та отличная "Нева", которая недавно приобретена Музеем Александра III и считается там картиной "неизвестного мастера".

Около этого времени в Петербурге начинается увлечение Юбером Робером, за которым забывают и Каналетто и Алексеева. Одни городские перспективы уже несколько прискучили, хочется чего-нибудь острого, причудливого, романтического. Вдохновенный гимн природы, прозвучавший некогда из уст Руссо и подхваченный было его последователями, должен был во дни все сметавшей революции уступить место иным веяниям: ураган пронесся, и снова все стихло. Тоска по природе дает себя чувствовать с удвоенной силой и выливается в восторженном лиризме поэтов, философов и художников. Жозеф Верне и Юбер Робер были не только последними живописцами уходившего века, но и предвозвестниками великой эпохи романтизма. Оттого слава Верне была ослепительнее после его смерти, нежели при жизни.

Алексеев не мог не поддаться этому общему инстинктивному влечению к романтическому. После Каналетто он копирует Робера, и его живописный

---

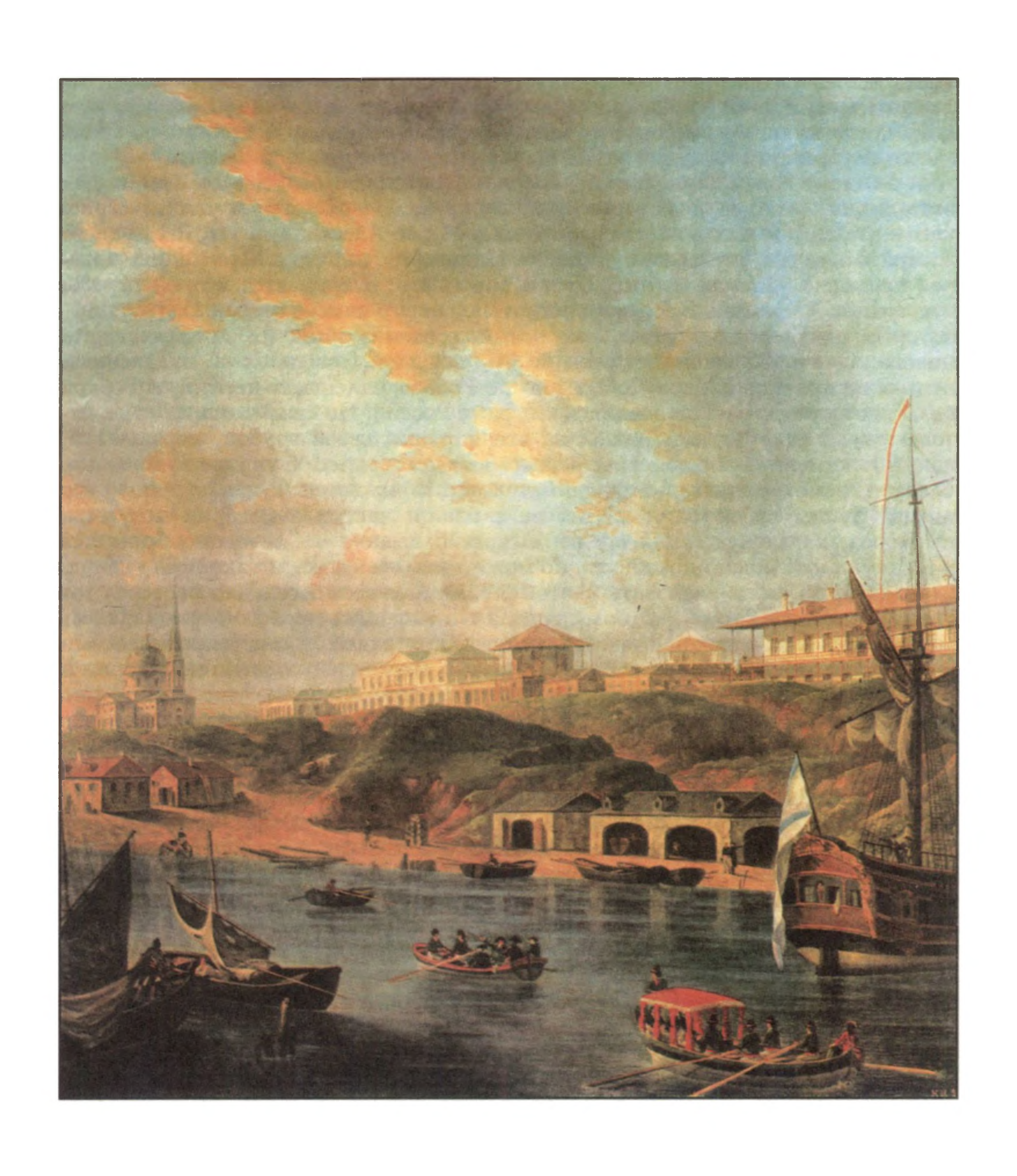
* П. П. Свиньин рассказывает, что Алексеев за каждую копию получал из Кабинета по 200 р. Большинство этих копий, по его словам, находилось в его время в семье Зубова, которому императрица их подарила.

** *Петров П.* Сборник материалов. Т. 1. С. 333.

язык становится богаче. Но этого мало: в Петербурге он не мог найти пищи для романтических затей и ему удается получить очень заманчивую художественную командировку на юг России, в те места, которые посетила Екатерина во время своего исторического путешествия в 1787 году в покоренную Тавриду. В 1796 году он едет в Крым, Николаев и Херсон и в течение целого года делает там ряд акварельных этюдов, с которых уже по приезде в Петербург пишет серию картин. Одна из них в настоящее время в Музее Александра III, а три висят в запасных залах Академии художеств. Надо заметить, что в Музей попала как раз наименее удачная из них. Этими картинами открывается второй период в искусстве Алексеева. Здесь уже нет ни малейшего намека на Каналетто: язык, которым он здесь пользуется, уже новый, совсем особый, не напоминающий никого. Очень большой педант мог бы, пожалуй, найти здесь отдаленный отголосок приемов Юбера Робера, но не Робера маленьких картин, а Робера больших панно, очень ценившихся как раз в России. По сравнению с "каналеттовскими" Петербургами Алексеева эти картины своей грубой, неряшливой, какой-то каменной живописью с первого взгляда говорят об упадке художника. Однако, всмотревшись в них внимательнее, приходишь к заключению, что имеешь перед собой один из тех не слишком частых в истории искусства примеров, когда художник среди полного благополучия заведомо бросается в бездну: в ней можно погибнуть, но можно извлечь из нее и такие сокровища, из-за которых стоит рисковать. В этой бездне Алексеев бесследно растерял тот "каналеттовский бисер", которым играла его живопись первого периода; здесь же, на этих больших холстах, таких мужицких рядом с аристократическими набережными Невы, он медленно, но верно шел своей собственной дорогой к своему художественному способу выражения, который нашел уже значительно позже. Здесь есть уже намеки на ту волшебную спутанность контуров, которая Каналетто была не знакома и которой Алексеев так мастерски играл впоследствии. Особенно это заметно на виде площади города Николаева со стоящим посередине памятником. Фигуры всадников, коляска с каким-то важным барином и прохожий на первом плане — все это почувствовано так артистически в пятнах и силуэтах, что уже намечает все грезы Алексеева о его будущей живописи. Вздыбившиеся кони другой картины, изображающей площадь в Херсоне, этот экипаж, в котором сидит сама царица, гарцующий всадник и забавные дрожки с забавным ездоком — все это уже точно взято из его картин 1810—1815 годов.

Во всех этих картинах светит солнце и видно, что Алексееву страстно хотелось передать его не перенятой у других манерой, а совсем иным подходом, который ему не давался, но вокруг которого он все время бродил. Кто так горячо ищет, как искал он, тот неминуемо выбивается из благополучия и делает неуклюже, неказисто и с виду хуже, но на самом деле это огромный шаг вперед к свободе, а главное, к самому себе. Однако в самом разгаре этих поисков происходит заминка.

Императрица скончалась, а Павел I затеял постройку своего дворца, производившуюся с фантастической быстротой. Когда постройка уже приходила к концу, императору во что бы то ни стало захотелось его видеть написанным. Вызывают Алексеева, которому и поручается писать этот замок. Как всегда, он делает несколько акварелей, так сказать пристреливается к цели и изучает предмет со всех сторон. (Одна из этих акварелей — прямо очаровательная — попала, по счастью, в руки П. М. Третьякова и теперь является



Ф. Я. Алексеев. Вид города Николаева.
1799. ГТГ

одним из лучших украшений галереи.) Но его мысли были заняты совсем другими задачами, и то, что его занимало еще в небольших набросках, было, видно, совсем не по душе в картинах. Он написал замок с двух сторон, но картины вышли скучными, без малейших следов увлечения. Это первые два "Петербурга" не каналеттовского типа живописи, но если его "Херсон" и "Николаев" хуже первых "набережных", то эти мертвые архитектурные линии уже прямо смахивают на ведуты совсем заурядного перспективиста. Павел отправляет после этого Алексеева "списывать" на такой же манер Москву. Поездка обставляется очень торжественно. Новый президент Академии граф А. С. Строганов, назначенный в январе 1800 года после смерти павловского любимца Баженова, вошел к императору с докладом, в котором предложил послать Алексеева "в Москву и другие места российского государства, взяв с собой для научения в сем роде двух учеников". Строганов давно уже покровительствовал Алексееву, покупал у него картины и разрешал копировать в своей галерее; считая его большим художником, он хотел устроить ему профессуру в Академии, но, вероятно, не решался сделать это в первое же время по вступлении своем в должность президента. Как известно, он был человеком в высшей степени добрым и деликатным и не хотел из-за него причинять неприятность Семену Щедрину, заведовавшему пейзажным классом. Отправляя Алексеева в Москву, он достигал двойной цели: увековечивал московскую старину и создавал ему незаметно класс перспективной живописи. В своем докладе он говорит, что "поколику академик Алексеев не имеет определенного места, жалованье ему доставляющего, и потому состояние свое имеет он токмо от трудов своих: в рассуждение чего не угодно ли будет повелеть жалованье в сравнение других получать ему по тысяче по двести рублей"*.

Алексееву предложили выбрать себе двух учеников из пейзажного класса и дали ему на содержание каждого из них по 200 рублей в год, кроме того, ему должны были уплачиваться все дорожные расходы. А чтобы сравнять его окончательно с остальными профессорами, Строганов выхлопотал ему еще и чин коллежского асессора. И вот, осыпанный всеми этими благами, Алексеев берет ученика 5-го возраста Александра Кунавина и вольнообучающегося Лариона Мошкова, и в сентябре 1800 года едет с ними в Москву**. Здесь он тотчас же принимается за акварельные этюды с наиболее интересных памятников Москвы, причем, конечно, начинает с Кремля. Нужно заметить, что сама затея Строганова воспроизвести эти московские древности находится в теснейшей связи с пробудившимся на заре нового века сильным национальным движением; последнее было у нас отголоском подобного же движения, охватившего всю Европу и выразившегося, между прочим, в тех попытках возврата

---

* Архив Академии художеств. Дело № 39 1800 г. Всеподданнейший доклад графа А. С. Строганова.

** При этом Алексееву была дана особая инструкция, в которой ему предлагается не только заниматься обучением этих молодых людей, но и следить за их поведением; без его согласия они не могли ни отлучаться, ни предпринимать какую-либо работу. За 200 р., которые он получал за каждого, он был обязан их одевать и давать приличное содержание. По крайней мере, раз в полгода он должен был доносить об их успехах, раз в год присылать их работы, а после трех лет представить уже такую работу, за которую им можно было дать уже звание назначенного. В конце приводится для пущей важности еще целый ряд нравоучительных сентенций общего характера. (Там же.)

Ф. Я. Алексеев. Красная площадь в Москве. *1801. ГТГ*

Ф. Я. Алексеев. Вид на Воскресенские и Никольские ворота от Тверской улицы в Москве.
1811. ГТГ

к национальным стилям, которые так характерны для эпохи зарождения романтизма. От этой невинной игры в "родную старину" развился постепенно тот шовинистический дух в искусстве, который значительно позже в Германии и у нас в России вылился в такие уродливые формы нелепых и безвкусных подделок под старину. Родоначальником этого направления в искусстве является у нас человек, отмеченный печатью несомненного гения, — именно архитектор Казаков, может быть величайший зодчий, которого дала Россия, автор такого поистине потрясающего по красоте здания, как Румянцевский музей. Он первым стал разрабатывать национальные мотивы; правда, принимал за русский стиль ту довольно чепушистую помесь готики с туземными вкусами, при помощи которой некогда заморские строители хотели угодить варварам-московитам, но все же некоторые его здания в этом типе удались поразительно, как, например, фасад синодальной типографии, эта единая, но великолепная декорация, или Вознесенский монастырь. Зато Петровский дворец — его же детище — со всеми своими вздорными наростами и нагромождениями явился той первой заразой, от которой пошли потом все Гартманы и Ропеты и от которой еще долго нам не отделаться. Это "стиль павильонов всероссийских выставок",

Ф. Я. Алексеев. Вид на Биржу и Адмиралтейство от Петропавловской крепости.
1810. ГТГ

"стиль киотов на станции Любань" и "стиль дачных церквей в русском вкусе". Только в такие переходные эпохи, в эпохи переломов и надрывов, какой является конец XVIII века, один и тот же человек мог одной рукой строить гениальный "Пашков дом", а другой этот злополучный дворец.

Алексеева, артиста с совершенно определенными вкусами, ничего общего с Кремлем не имевшими, эта волна не только захватила, но и совершенно было захлестнула, и ему долго пришлось потом оправляться от "Москвы". Здесь, на кремлевской площади, он снова растерял то, что приобрел на юге. И это совершенно понятно, если вспомнить, что в Херсоне его в конце концов интересовал не Херсон, а солнце, воздух и живопись, здесь же он молился не солнцу, а кремлевским святыням. И искусство, которое он забыл, ему этого не простило, жестоко отомстив за себя. Ибо известно, что оно ревнивее всех Отелло на свете.

Пока Алексеев еще делал свои акварели, он оставался тогда настоящим артистом, но только иногда, потому что, роясь в его огромном "эрмитажном портфеле", в котором собрано по крайней мере с полсотни таких акварелей, приходишь прямо в уныние от массы хлама, попавшего туда. Каждый раз, когда я их рассматривал, у меня закрадывалось сомнение, уж точно ли все они сделаны рукой Алексеева. И в конце концов я уже не сомневался, что здесь собрана коллективная работа учителя и двух его учеников. Слишком велика разница даже просто по приему, в чисто техническом отношении, между некоторыми из акварелей. Мне не приходилось видеть подписных акварелей

Кунавина, но мошковские я видал и должен сказать, что меня соблазняет мысль видеть ту же руку в целом ряде этюдов "алексеевского портфеля". Иные из них прямо поражают отсутствием элементарных правил перспективы — это для перспективной-то живописи! — а тут же рядом совсем очаровательные тонкие вещи. После полуторагодового пребывания в Москве Алексеев в марте 1802 года вернулся в Петербург и здесь принялся писать с этюдов картины, которые пользовались таким огромным успехом, что у него буквально вырывали их еще сырыми из мастерской. Он без конца повторял свое "Красное крыльцо" и "Спаса за золотой решеткой", и особенно "Общий вид Кремля", который он брал на всевозможные лады, чаще всего с наиболее эффектной точки — от Каменного моста, а иногда и вместе с самим мостом. Не подлежит сомнению, что те же ученики, которые все еще продолжали быть "под его смотрением", помогали ему писать его "Кремли", ибо справиться одному с такой массой не было никаких сил.

Это тем более вероятно, что вся московская серия написана довольно сухо, с кропотливыми архитектурными подробностями, совершенно не свойственными Алексееву, любившему широкое, свободное письмо. Почти все картины отличаются неприятной лощеной поверхностью, жесткостью и однообразным желтым, как старый воск, тоном. Картины эти покупались у него не только двором и знатью, но и иностранцами. Эта "третья манера" художника, несомненно худшая из всех, ценилась как раз больше всех других его манер*. Академия художеств, не желая отставать от двора, заказывает ему два повторения с картин, сделанных им для княгини Голицыной: "Вид Петербургской Биржи" и "Вид Кремля с Каменным мостом", и в 1809 году торжественно подносит их прусскому королю. Лучшие из этих "Кремлей" разбрелись по частным рукам, так как их в свое время приобрели граф Г. В. Орлов, князь И. И. Барятинский, А. С. Кожухов и Свиньин, который об этом говорит в алексеевском некрологе. Однако кое-что попало потом и в музеи. Так, один "Вид Кремля" есть в Музее Александра III и один — в Румянцевском. В последнем есть его "Спас за золотой решеткой", а в первом — "Архангельский и Благовещенский соборы", считающиеся почему-то по каталогу Музея картиной Гильфердинга; вероятно, только потому, что в собрании князя Лобанова-Ростовского, откуда картина поступила в Музей, была действительно одна Москва — "Красная площадь" — Гильфердинга, с полной его подписью, поступившая в Музей одновременно с алексеевским "Кремлем". Во всех этих "Кремлях" бросается в глаза странное непонимание пропорции нашей старой архитектуры. У него нет ни одной башни, ни одной церковной колокольни или главки, которая была бы похожа на существующие в Кремле в наше время. Положим, в 1813 году от башен оставалось очень немного, и все было потом

---

* П. П. Свиньин рассказывает, что один "Огромный вид Кремля" был им продан в Англии за 2800 р. Вообще уже цены его картин говорят о их невероятном успехе. Так, находились любители, платившие ему по 3000 р. (за "Дворцовую набережную" и за "Биржу" — княгиня Голицына, за "Московский Кремль" — император Александр I). И это в те времена, когда 200 р. считались хорошей ценой за пейзаж! В "Словаре художников" Собко приведен довольно подробный список картин Алексеева этого периода, хотя здесь и много напутано, кое-что повторяется по два раза, лишь под другими названиями, а кое-что и прямо неверно. Так, Собко думает, что картиной, купленной императором около 1810 года, могла быть та, "которая находится с 1823 года в Стар. Царскос. дворце" и изображает "вид тамошней колоннады". Однако, как видно из очень ясной алексеевской подписи на картине, она написана в 1823 году и тогда же поступила во дворец.

воздвигаемо вновь. Но у Алексеева совершенно фантастичен и самый Иван Великий, а о Василии Блаженном и говорить нечего*. Наконец, в различных акварелях у него различные пропорции; все это больше собственные вариации на кремлевские мотивы, нежели подлинная Москва до пожара. Впрочем, нужно сказать, что тогда Москва никому не давалась, и если сравнить с алексеевской Москвой Москву Кваренги или его же Коломенское, так же как Коломенское Казакова — огромные акварели, хранящиеся в Эрмитаже, — то, пожалуй, придется отдать предпочтение алексеевским: они все же менее фантастичны. Если "так списывали" Москву точные архитекторы, да еще такие тузы, то что же другого можно требовать от живописца, всегда несколько враждовавшего с матерью своего искусства, перспективой, как мы это знаем из его венецианского периода.

После 1812 года Алексеев почти уже не пишет Москвы. Что его заставило бросить свои бесконечные "Кремли", сказать трудно, но теперь он снова возвращается к Петербургу и снова начинает изучать и искать; в результате мы имеем "четвертую манеру" художника, лучшую из всех. То, что некогда грезилось ему в Херсоне и Николаеве, он нашел наконец на улицах Петербурга. И новая любовь его к Петербургу и Неве еще сильнее его второй любви, и если в Кремле отвернулся от него Аполлон за то, что он топографию предпочел искусству, то здесь он дал ему такие вдохновенные дни, каких Алексееву еще не приходилось переживать. В это время он создал всю серию своего "второго Петербурга", среди которой ярче всех сверкают эти две истинные жемчужины русского искусства — виды Английской набережной в Музее Александра III и Адмиралтейской набережной в Зимнем дворце. Можно смело сказать, что во всей Европе в то время не было художника, который мог бы написать эти две картины; они изображают Петербург, но дают целый мир, тот мир душевного покоя и художественного равновесия, который наконец сменил былые бури этой необычайной души необычайного артиста.

К сожалению, последние годы Алексеева омрачились болезнью**. Он, однако, продолжал работать почти до самой смерти, как свидетельствует Свиньин. Однако последние его картины — его "пятая манера" — уже говорят о полном упадке, как это видно по "Камероновой галерее" Царскосельского дворца. Возможно, что именно ему принадлежит и та беспомощная картина Музея Александра III, которая изображает наводнение 1824 года. Картина эта приписывается обыкновенно Александру Алексееву, венециановскому ученику. Но он родился в 1811 году и, следовательно, во время наводнения ему было 13 лет. Трудно допустить, что именно он был автором картины; между тем в списках художественных произведений Царскосельского дворца, откуда она поступила, значилось, что автор ее Алексеев. Наводнение, как известно, было 7 ноября, Алексеев же умер 11 ноября***. Картина, написанная, по виду, в один или два сеанса, таким образом, могла быть последним произведением неутомимого художника, сделанным уже цепенеющей рукой.

---

* Это можно видеть на "Кремле", находящемся в Большом Царскосельском дворце.

** Как видно из рапорта эконома Академии, заведовавшего погребением Алексеева, он долгое время страдал "расслаблением от старости лет и параличной болезни". (Архив Академии художеств. Дело № 77 1824 г.)

*** Там же.

ИЛЬЯ ЕФИМОВИЧ РЕПИН*

МОСКОВСКИЙ ПЕРИОД

1877—1882

Вернувшись в Москву в середине мая 1879 года, Репин уезжает на лето в Абрамцево к Мамонтовым, где уже две недели жила его семья. Но предварительно он делает смотр всем своим начатым холстам, поворачивает лицом к свету давно заброшенные картины, роется в груде этюдов и альбомов с целью окончательно на чем-нибудь остановиться. Мы уже видели, что он все время работает одновременно над несколькими большими картинами, ведя их параллельно. Так было еще в Академии, так в Париже, так и в Москве. Репин слукавил, сказав и Крамскому и Стасову, что у него в работе только три картины: их было целых пять, причем об одной из них нет и намека ни в одном письме его в течение всего времени, когда он над нею работал. А работал он с перерывами в продолжение двух лет. Не объясняется ли эта скрытность, столь не свойственная общительному и говорливому художнику, тем неожиданным наблюдением, которое он сделал над собой и которым поделился в одном из писем из Парижа с Крамским:

"Я заметил, что когда я расскажу о своей работе, то непременно ее брошу; так случилось еще недавно. Я увлекся ужасно, разболтал до того, что даже в Совет Академии дошло, *чтó* я делаю. А я между тем, сделав множество эскизов, *бросил*. Я несколько раз давал себе *зарок* не делать эскизов и не рассказывать про свои дела. Стараюсь в этом".

Сейчас присоединилась еще одна неожиданная причина, заставившая Репина поколебаться: на VI Передвижной выставке одновременно с "Протодиаконом" появилась известная картина Савицкого "Встреча иконы", тотчас же купленная Третьяковым и имевшая большой успех как в публике, так и среди художников. Для Репина это было ударом: та же тема, что и у него, тот же большой холст, хорошо характеризованная толпа — к чему ему теперь продолжать свою картину?

У Репина мелькнула мысль, не явилась ли картина Савицкого в результате его предательской разговорчивости. Чем иным объяснить, что во всей переписке Репина нет ни слова о такой большой, сложной и ответственной картине, как "Проводы новобранца", над которой он работал в 1878—1879 годах самым конспиративным образом, затворившись в мастерской?

Репину картина Савицкого понравилась, и он твердо решается бросить свою, спеша поделиться этим решением с Крамским. Но последний обрушивается на него, что есть мочи.

---

* *Грабарь И.* Репин. В 2 т. М., 1963. Фрагменты из монографии. Т. I. С. 215—218, 220—230, 264—268, 274, 276—278; Т. II. С. 7—12, 49—50, 214—216.

"...Что касается Савицкого, то скажу одно: я не слеп, слава богу, и понимаю, что там есть, в этой картине, и чему Вы радуетесь. Но не разделяю Вашей жертвы: остановки Вашей картины. В этом случае я просто готов горевать. Ну да художника часто не поймешь".

К "Проводам новобранца" известен пока только один эскиз — прекрасный, радостный, цветистый, перешедший в Русский музей из собрания Н. Д. Ермакова, но существует много этюдов и особенно рисунков, свидетельствующих о длительности работы и основательности переработки этих заметок с натуры в картину. Чего стоит один чудесный вид дворика в Третьяковской галерее, написанный около Абрамцева, или первоклассная акварель для центральной группы картины в Русском музее.

Картина эта писалась в строжайшем секрете и так же секретно ушла из Москвы: ее купил великий князь Владимир, посетивший Репина в Москве; в его дворце она висела вместе с "Бурлаками" до революции, когда была передана в Русский музей. Подробности приобретения картины нам пока не известны. Быть может, это была новая услуга, оказанная Репину его давним доброжелателем Исеевым.

Уступая темой, глубиной чувства, силой выражения и композиционной стороной "Бурлакам", новая картина была все же задумана в том же направлении поисков жизненной правды, обнаружив одновременно новые значительные достижения в области живописи. Левая и особенно правая сторона картины сильно отстают по исполнению от центральной части. Фигуры мужика в армяке, бабы и девочки с ребенком правого заднего плана написаны небрежно, наспех, "от себя". Они слабы и по живописи, и по рисунку. Многое вообще здесь написано от себя, даже не по этюдам, а только по альбомным рисункам, в писании же от себя Репин был в то время еще не слишком силен — ему удавалось только то, что было взято в картину прямо с натуры. Весьма банально — для заполнения правого нижнего угла композиции — введена собака, а для усиления центра поставлена первопланная девочка, никак не связанная композиционно с главной группой. Но то свежее и сильное в живописи, что мы видим во всей центральной части, знаменовало уже некую новую веху. В плотном тесте красочного слоя мы уже узнаем Репина будущего "Крестного хода".

Картина ушла из репинской мастерской, минуя Третьякова и даже через голову Крамского и Передвижной выставки. Возможно, что мы знали бы что-нибудь о работе над ней, если бы она не совпала с почти годовой размолвкой со Стасовым. Публика увидела ее только в 1881 году на Выставке картин русской новой и старой школ, в Академии художеств, и в следующем году на Всероссийской московской выставке. Особого успеха картина не имела. Отмечая ее условность и сентиментальность, очень выделяли ее чисто живописные достоинства.

Репин писал "Проводы новобранца" главным образом в 1879 году, летом, в абрамцевской мастерской. Эта мастерская была выстроена по проекту В. М. Васнецова для Мамонтова, занимавшегося скульптурой. В то время ни у кого из московских художников не было такой роскоши, как специально оборудованная студия, и Репин наслаждался прекрасным освещением и возможностью отхода от своего большого холста. Зимою он перевез картину в Москву. Работалось ему в это лето в деревне так же хорошо, как и в прошлом, когда он

писал этюды для "Крестного хода". К этой последней картине он также начинает постепенно возвращаться, делая при случае для нее этюды, но главным образом отдается новой затее, всецело его захватившей, — "Запорожцам", первый эскиз к которым был им сделан еще в Абрамцеве в 1878 году. В апреле 1880 года он на полгода уезжает вместе со своим учеником В. А. Серовым в Крым, откуда едет в Запорожье, на Днепр, на этюды и для собирания материалов. В Москву Репин вернулся только в октябре, привезя с собою огромные запасы этюдов, вороха альбомов, ряд эскизов...

За "Крестный ход" он [Репин] берется вплотную только в 1881 году. Но на этот раз работает над ним уже с настоящим жаром и со всей репинской страстностью. В июне 1881 года он нарочно едет в Курскую губернию, в знаменитую Коренную пустынь, славившуюся своими крестными ходами, для освежения своих давних наблюдений. На месте дубового бора в это время были уже обнаженные холмы, усеянные пнями, — лес был вырублен. Это дало новую идею для картины, и он решается одновременно писать две на ту же тему: первая должна была изображать крестный ход и в прошлом, в старину, вторая — в дни Репина. Старый крестный ход происходит на фоне дубового леса, в обстановке дореформенной патриархальной России, с соответственно подобранными действующими лицами, несколько старомодными. Второй — крестный ход конца 1870-х годов.

Первый из них и есть та картина, к работе над которой Репин приступил еще в 1877 году, когда писал чугуевские эскизы, и которую видел и одобрял Крамской. Ко второму он приступает с 1881 года. Надолго отложенная в сторону, первая картина была закончена художником только в 1888—1889 годы и появилась на выставке Репина и Шишкина в Академии художеств в 1891 году. В каталоге выставки она была обозначена как "Явленная икона" — название, сохранившееся с тех пор за нею в литературе. Вторая картина была названа автором "Крестным ходом в Курской губернии". Под этим названием она была приобретена Третьяковым, сохранившим его в своем каталоге. Так она называется и до сих пор.

Эти две картины мало похожи одна на другую, не только из-за отсутствующего на второй леса, но и по размерам, формату, композиции. "Явленная икона" — несколько меньше по размерам и не столь растянута в ширину, приближаясь более к квадрату. По композиции она также в корне не схожа с третьяковской: на этой последней процессия движется слева направо, как бы в повороте в три четверти. "Явленная икона" построена более в фас, и крестный ход идет прямо на зрителя.

"Явленная икона" интереснее "Крестного хода" по цветовой композиции: ее основной стержень — отношение пестрой, залитой солнцем толпы к темно-зеленой дубовой роще, сверкание риз духовенства на сочной зелени, игра солнечных пятен. Но картина носит более случайный характер, она менее продумана и проработана. "Крестный ход в Курской губернии" — создание, быть может, менее живописное и менее ценное в отношении колористическом, но в нем неизмеримо больше наблюденного и взвешенного как в целом, так и в деталях. Здесь собрана воедино такая панорама типов и характеров, как ни в одной другой бытовой картине русской школы живописи. Не "Встреча иконы" Савицкого ей ровня: ей трудно подыскать аналогию не только на родине Репина, но и за ее пределами.

Работал над этой картиной Репин несколько лет сряду, кончив ее только к Передвижной выставке 1883 года и уже не в Москве, а в Петербурге. Разочарование Москвой, начавшееся на другой год после переезда сюда, с каждым годом усиливалось. Он все чаще уезжает в Петербург то на две, то на три недели — просто отдохнуть и отвести душу с друзьями и единомышленниками. 2 января 1881 года он пишет Стасову, с которым переписка давно уже возобновилась: "На масленице я приеду в Петербург, проживу там недели три, отдохну от этой пошлой сферы, мясных органических выделений всякого рода, кроме мысли. Да, Москву можно назвать брюхом России, то самое "сытое брюхо", которое "к учению глухо"...

У нас теперь здесь две выставки, одна в "Обществе любителей": в техническом отношении есть вещи хорошие, но со стороны жизни — ничего. Ах, жизнь, жизнь! Что это художники ее обходят?! Черт возьми, брошу я все эти исторические воскресения мертвых, все эти сцены народно-этнографические; переселюсь в Петербург и начну давно задуманные мною картины из самой животрепещущей действительности, окружающей нас, понятной нам и волнующей нас более всех прошлых событий".

Через два дня он пишет Крамскому: "...поверите ли, как мне надоела Москва!! Да, я решил во что бы то ни стало на будущую зиму перебраться в Питер". Но работа над "Крестным ходом" затянулась, надо было писать и картину и все новые и новые дополнительные этюды к ней на солнце, почему ему пришлось два лета — 1881 и 1882 годов — прожить на даче в Хотькове, близ Абрамцева, которой он, кстати, очень доволен: "Дачка наша просто идеальна по красоте, воздуху и пр. — теперь я отдыхаю".

После временного перерыва, вызванного новыми приступами лихорадки, Репин усердно пишет этюды к "Крестному ходу".

"Эту неделю я работал все на солнце, с большим успехом, — пишет он Третьякову в августе, — сделал самые трудные, во всех отношениях, этюды риз диакона и причетника; да еще интересный странник попался (мимо шел), но зато ужасно я устал за эту неделю. Если бы с таким успехом удалось проработать хотя половину сентября, то я собрал бы все материалы для крестного хода".

Незадолго до этого Репин писал Стасову, бывшему тогда в Риме:

"Эту зиму я, к моей печали, останусь еще в Москве; надобно здесь покончить "Крестный ход", а то, пожалуй, он будет совсем брошен. Теперь занят этюдами для него — жаль, погода стоит убийственная, солнечных дней почти не бывает, а ведь у меня все должно быть на солнце! В антрактах пишу кое-какие этюды". И в течение всей зимы и следующей весны он отмечает в приписках своих писем к Стасову: "Вожусь все с "Крестным ходом", да, кажется, и в эту зиму не кончу: много работы!" "...Работаю я большею частью над "Крестным ходом", но не будет готов и в эту зиму. В Петербурге кончать придется". "Картина моя, конечно, не поспеет в этом году [к выставке], но будет несколько этюдов и портретов — всего нумеров до 10". И уже в апреле 1882 года: "Крестным ходом" я займусь летом и буду кончать его в Третьяковской галерее, где есть теперь пустые залы вновь прибавленного помещения для картин и еще не завешанные".

Все лето 1882 года Репин пишет в Хотькове этюды, уже последние, немногие, ему нужные, проводя значительную часть времени в Москве перед

И. Е. Репин. Крестный ход в Курской губернии.
1880—1883. ГТГ

своим большим холстом — сначала в мастерской, позднее в Третьяковской галерее. За это лето ему удалось настолько продвинуть картину, что она казалась законченной даже Третьякову, не раз ее видавшему в работе. Он твердо решил приобрести "Крестный ход" для галереи, и после долгих подходов, переговоров и настаивания на уступке картина была куплена, но Третьяков просил Репина держать это в строжайшем секрете и не объявлять о продаже даже на XI Передвижной выставке 1883 года, на которой картина наконец появилась.

"Крестный ход в Курской губернии" — наиболее зрелое и удавшееся произведение Репина из всех, созданных им до того. Недаром он так долго работал над ним. Каждое действующее лицо картины здесь высмотрено в жизни, остро характеризовано и типизировано: не только на первом плане, но и там, вдали, где уже поднявшаяся уличная пыль стирает четкость контуров, форм и экспрессий, — и там эта толпа не нивелирована, как задние планы всех картин, изображающих толпу, и там она живет, дышит, движется, действует.

Об отдельных персонажах — главных и второстепенных — можно говорить часами, ибо чем больше в них всматриваешься, тем более изумляешься их разнообразию, неходульности и меткости, с какой художник их выхватил из жизни. Тут нет уже заполнения композиционных пустот, как в "Проводах новобранца", нет вообще эпизодов, не идущих к делу, не повышающих правдивости картины, не сгущающих напряженности действия.

Шествие открывается эффектной группой рослых здоровенных мужиков в кафтанах самодельного сукна, несущих огромный золоченый фонарь. "У них всех лица важные, серьезные, полные достоинства, — замечает Стасов в своей статье о выставке, — они настоящие индийцы буддийской процессии на берегах Ганга..." За этой красивой по цвету коричневой массой первого плана идут две богомолки, несущие с комическим благоговением пустой футляр от "Чудотворной иконы"; за ними регент-причетник с хором, в котором внимательный зритель узнает теноров и басов, далее идет кудластый рыжий дьякон. "Центр всего — это сам чудотворный образ, небольшой, но весь в золоте и с ударившим в него лучом солнца, который несет с великим парадом и чванностью местная аристократка, купчиха или помещица, толстая, коренастая, упаренная солнцем, щурящаяся от него, но вся в бантах и шелках. Ее ассистент — местное, самое влиятельное лицо, откупщик или подрядчик, теперь золотой мешок, уже в немецком сюртуке, но явно из мужиков, грубый, нахальный, беспардонный кулак. Подле — отставной капитан или майор, без эполет, но в форменном сюртуке; сзади попы в золотых ризах, блещущих на солнце, в фиолетовых скуфейках и камилавках, весело беседующие друг с другом..." Певчие "поют и так прилежно, что не слышат и не видят, что в двух шагах подле делается. А там лихой урядник, конечно из солдат, из конницы, достаточно понаторелый, тоже прилежно занимается своим делом: он яростно лупит нагайкой толпу, задрав судорожным движением левой руки голову лошади своей, и это все без нужды, без цели, просто так, по усердию. В толпе раздаются крики, головы и тела расшатнулись во все стороны, чья-то рука в розовом рукаве сарафана поднялась поверх толпы, как бы торопясь защититься от этого зверя. Другой урядник, в левом углу картины, действует гораздо скромнее: он только грозит нагайкой, свесясь к толпе со своей лошади. Местные волостные власти тоже являются в двух видах: одни, самые ревност-

ные, уже перешли к действию, толкают и гонят вокруг себя палками; но их немного, а остальные, которых очень много, куда ни посмотри вокруг, направо, налево, впереди и сзади, пешком и верхом, — сущее войско в кафтанах крестьянских, и все с бляхами; эти остальные кротко и тихо присутствуют при процессии".

Кроме главных действующих лиц процессии, начальства, аристократии и "иже с ними", слева, за чертой процессии, видна и деревенская беднота, усердно отгоняемая волостными агентами от большой дороги, и впереди всех знаменитый горбун, для которого Репиным сделано множество этюдов, рисунков и набросков. Он его особенно любил, ибо этот горбун как две капли воды был похож на того, который врезался ему в память в один из крестных ходов, виденных им в Курской губернии. Горбун — не случайный эпизод в репинской картине, а органическая ее часть: по крайней мере силою своего исполинского дарования Репин заставляет нас верить в неотъемлемую, логическую принадлежность этой фигуры всему жизненному и художественному ансамблю процессии, в которой она играет роль гротеска и бурлеска старинных трагедий.

"Крестный ход в Курской губернии" окончательно установил за Репиным репутацию первого художника России. Отныне каждая картина его есть событие и уже не для одного только Стасова или Крамского, но и для всей русской интеллигенции, с нетерпением ожидающей открытия очередной Передвижной выставки, чтобы идти наслаждаться "новым Репиным". Но уже не только наслаждаться, а углубляться в него, проникаться им и извлекать из него поучение. Радикально настроенная молодежь — студенты, курсистки — разносила молву о великом художнике по всей России в такие захолустные уголки, до которых даже передвижные выставки не доходили.

РАСЦВЕТ ТВОРЧЕСТВА. "ИВАН ГРОЗНЫЙ"
1883—1885

Картина "Не ждали" была еще далеко не закончена, когда на другом мольберте мастерской Репина давно стоял уже начатый и значительно продвинутый другой, гораздо больший по размеру холст, на котором была изображена страшная драма царя-"сыноубийцы", как первоначально называл свое произведение художник. Вот что он сам говорил о возникновении у него первой мысли новой картины.

"Как-то в Москве, в 1881 году, в один из вечеров я слышал новую вещь Римского-Корсакова "Месть". Она произвела на меня неотразимое впечатление. Эти звуки завладели мною, и я подумал, нельзя ли воплотить в живописи то настроение, которое создалось у меня под влиянием этой музыки. Я вспомнил о царе Иване. Это было в 1881 году. Кровавое событие 1 марта всех взволновало. Какая-то кровавая полоса прошла через этот год...

Я работал завороженный. Мне минутами становилось страшно. Я отворачивался от этой картины, прятал ее. На моих друзей она производила то же впечатление. Но что-то гнало меня к этой картине, и я опять работал над ней".

В том же письме к Третьякову, в котором он сообщал ему об отправке в сумерках 9 февраля 1884 года картины "Не ждали" на выставку, он пишет ему, вспоминая какой-то разговор при их свидании:

"Во вторник я ездил в Царское (как я благодарен Чистяковым! Действительно, жезл Ив[ана] Гр[озного], да ведь какой! И как пришелся!!)..."Репин так был увлечен своим "Грозным", что всюду выискивал лица, подходившие к его представлению о царе Иване. Жившие зиму и лето в Царском Чистяковы — Павел Петрович с семьей — рекомендовали ему старика, очень вдохновившего Репина, о чем он и пишет Третьякову. Старик этот был не единственным лицом, позировавшим ему для головы Грозного: он встретил однажды на Литовском рынке чернорабочего, с которого тут же, на воздухе, написал этюд, найдя его необыкновенно подходящим для своего царя. Когда он писал уже самую картину, ему позировали для головы Грозного П. И. Бларамберг и Г. Г. Мясоедов.

Царевича он писал с В. М. Гаршина, с которого сделал полуэтюд-полупортрет в профиль, приобретенный Третьяковым на выставке Репина в 1891 году. Кроме Гаршина Репин писал для головы царевича еще художника В. К. Менка, черты которого также внес в картину.

Гаршин был брюнет, а царевич Иван рисовался Репину блондином. В поисках блондина он набрел на Менка, с которого написал этюд, аналогичный гаршинскому.

Общая идея картины была уже найдена в карандашном эскизе Русского музея, 1882 год. Масляный эскиз остроуховского собрания, 1883 год, дает и всю красочную гамму картины, но в последний все упрощено и композиционно улучшено.

"Иван Грозный" писался в течение почти всего 1884 года и января 1885 года, писался с невероятным напряжением и затратой нервов.

"Мне очень обидно отношение ценителей к этой моей вещи. Если бы они знали, сколько горя я пережил с нею. И какие силы легли там. Ну, да, конечно, кому же до этого дело?.."

Когда картина была еще в работе и далека от завершения, Третьяков уже твердо решил ее приобрести для галереи. Ее видел и Крамской, пришедший от нее в восторг.

Через три недели, когда картина все еще в мастерской Репина, он пишет о ней Суворину, уговаривая его во что бы то ни стало поехать к Репину и посмотреть его картину. Крамской начинает с того, что он сам шел с недоверием и недоумением:

"...Что такое убийство, совершенное зверем и психопатом, хотя бы и собственного сына?! Решительно не понимаю, зачем? Да еще, говорят, он напустил крови! Боже мой, боже мой! Иду смотреть и думаю: еще бы! Конечно, Репин талант, а тут поразить можно... но только нервы! И что же я нашел? Прежде всего, меня охватило чувство совершенного удовлетворения за Репина. Вот она, вещь в уровень таланту! Судите сами. Выражено и выпукло выдвинуто на первый план — нечаянность убийства! Это самая феноменальная черта, чрезвычайно трудная и решенная только двумя фигурами... И как написано, боже, как написано! В самом деле, вообразите, крови тьма, а Вы о ней и не думаете, и она на Вас не действует, потому что в картине есть страшное, шумно выраженное отцовское горе".

И. Е. Репин. Иван Грозный и сын его Иван 16 ноября 1581 года.
1885. ГТГ

Для Крамского было очевидно, что "Иван Грозный" — высшая точка в творчестве Репина. "Вот он — зрелый плод", — заканчивает он свое письмо.

В Петербурге 1 апреля 1885 года выставка пришла благополучно, когда же открылась в Москве, картину велено было снять. "А меня-то прихлопнули в Москве, в понедельник, 1 апреля. Картину сняли с выставки и запретили распространять в публике каким бы то ни было способом (секретно по высоч[айшему] повел[ению])", — писал Репин Стасову 4 апреля.

Только через три месяца, главным образом благодаря заступничеству Боголюбова перед императором, когда-то его учеником, запрет с картины был снят: 10 июля московский генерал-губернатор князь В. А. Долгоруков уведомил Третьякова о разрешении ее выставить.

Третьяков немедленно известил об этом Репина, который ответил ему, что, по слухам, вообще не было запрещения выставлять картину в галерее, а предписывалось только снять ее с выставки и не допускать распространения воспроизведений: "...это переусердствовали в Москве", придумав сами запрещение выставлять и в галерее.

Еще до открытия Передвижной выставки в Петербурге Репин с Крамским ломали голову, как назвать картину, чтобы название было приемлемым для цензуры. От названия "Сыноубийца" пришлось сразу отказаться. В каталоге выставки назвали просто: "Иван Грозный и сын его Иван". В Москве к этому названию прибавили еще дату события: "16 ноября 1581 года".

Разгоревшаяся вокруг картины полемика, внезапное ее исчезновение из Третьяковской галереи и связанные с этим слухи — один другого невероятнее — все это говорит о том, что появление репинского произведения было событием огромного значения для самых широких и разнородных кругов русской интеллигенции.

Прав был Крамской, назвавший картину "зрелым плодом". "Не ждали" и "Иван Грозный" — два самых зрелых плода всего творчества Репина, если не считать его портретных шедевров. И "Грозный" в известном смысле еще выше, еще дальше "Не ждали": в нем автор достиг предельной мощи и предельного мастерства. Не только в смысле овладения темой и осиления замысла, но и по крепости формы — без малейшей дряблости и неуверенности, чуть-чуть заметной даже в "Не ждали", но главным образом по силе цвета и общей живописности; так, как написана голова царевича, пальцы его правой руки и особенно кисть левой, — не много в мировом искусстве. Какие чудесные цветистые, жемчужные переливы! Как прекрасно сгармонизованы розовый цвет одежды царевича с зелеными сапогами, синими штанами и красным ковром!

Но даже эта живописная роскошь ставится, по чистому недоразумению, ему в вину: к чему она, когда сама тема своей мрачностью требует зловещей обстановки и мрачной расцветки?

А откуда следует, что эта обстановка должна быть мрачной? откуда этот закон соответствия?

Как всегда после выставки, Репин хотел еще поработать над картиной, на этот раз, впрочем, только над фоном, что он и сделал, как мы видели выше, 16 августа 1887 года.

Но случаю угодно было, чтобы он еще раз, много лет спустя, вернулся к этому холсту.

16 января 1913 года молодой человек, по профессии иконописец из старообрядцев, Абрам Балашев изрезал картину ножом. Из трех ударов один пришелся на лицо Грозного — от середины виска, пересекая ухо, до плеча, — второй разрез прошел по контуру носа царевича, задев щеку Грозного и уничтожив весь очерк носа царевича, наконец, третий повредил пальцы правой руки царевича, разрезал щеку у него и задел правый рукав Грозного. Картина, написанная на холсте, была наклеена на другой холст. Для реставрации были приглашены из Эрмитажа Д. Ф. Богословский и И. И. Васильев. Когда техническая часть ее была под общим руководством первого закончена, из Куоккалы был вызван Репин, вскоре приехавший в Москву.

И. С. Остроухов, возглавлявший до того галерею, тотчас же после печального инцидента вышел в отставку. Московская городская дума, которая была хозяином галереи, избрала на его место меня. Когда приехал Репин, я, не извещенный им заранее, случайно был за городом и попал в галерею только к концу дня. Каково же было мое удивление, когда мой помощник по галерее, Н. Н. Черногубов, сказал мне спокойным голосом: "Илья Ефимович был

сегодня, реставрировал "Ивана Грозного" и очень жалел, что вас не застал, так как он сегодня же уезжает".

Я света невзвидел, ибо надо было сперва условиться о наиболее безболезненном способе восстановления утраченных частей и о чисто технической стороне реставрации: производить ли ее масляными, лаковыми или акварельными красками и т. п. Хорошо зная страсть Репина к переписыванию своих старых картин — он как раз в это время переписывал к худшему свою прекрасную вещь "Явленная икона", — я имел все основания опасаться за целость обеих голов израненной картины, все еще прекрасных, несмотря на зиявшие белой меловой подготовкой места ранений.

Когда я вошел в комнату, где была заперта картина, и увидел ее, я глазам своим не поверил: голова Грозного была совершенно новая, только что свеженаписанная сверху донизу в какой-то неприятной лиловой гамме, до ужаса не вязавшейся с остальной гаммой картины.

Медлить было нельзя — краски могли к утру значительно затвердеть. Узнав, что Репин писал на керосине — он давно уже заменил им скипидар прежнего времени, — я тут же сначала насухо, потом с керосином протер ватой все прописанные места, пока от утренней живописи не осталось и следа и полностью засияла живопись 1884 года.

Реставрационная практика новейшего времени показала, что утраченные куски масляной живописи никоим образом не следует восстанавливать при помощи масляной же краски, так как эта последняя, будучи в момент реставрации тождественной по цвету с окружающей ее гаммой, со временем — уже через год-два — неминуемо потемнеет и даст впечатление чужеродных пятен. Этого не бывает при записях акварелью, с последующим покрытием лаком. Мы с Д. Ф. Богословским остановились поэтому именно на восстановлении при посредстве акварельных красок, что и произвели в течение недели. На самом опасном месте — на голове царевича — я работал сам, остальное сделал Богословский. Великое счастье, что на них вовсе не пострадали глаза и рот. Самое опасное и сложное место реставрации был нос царевича, по контуру совсем отсутствовавший. Восстановить его удалось только благодаря наличию превосходных фотографий с деталей, снятых до поранения и увеличенных до размеров оригинала.

Но счастье было и то, что Репин так же внезапно уехал, как и приехал. Если бы он был тут, едва ли удалось бы его убедить в необходимости смыть его новую голову и восстановить старую; он, видимо, так давно уже порывался ее исправить в соответствии со своими новыми взглядами на живопись, что несказанно обрадовался бы случаю, дававшему ему эту возможность. В то время у него было уже пристрастие к лиловой гамме, в которой выдержаны его картины 1900-х годов.

Когда несколько месяцев спустя Репин опять приехал в Москву и зашел вместе с К. И. Чуковским в галерею посмотреть новую развеску, он долго стоял перед своей картиной, видимо, не совсем понимая, изменились ли краски, снова пожелтев несколько, или сам он тогда не взял их во всю силу, как хотел. Он ничего не сказал, но, не найдя никаких следов заправок, остался в общем удовлетворенным состоянием картины.

За 20 лет, протекших с того времени, заправленные места ничуть не изменились, и я и сам не найду их сейчас.

ПОРТРЕТЫ ЭПОХИ РАСЦВЕТА
1880—1887

Самое главное обвинение, предъявлявшееся Репину по поводу "Ивана Грозного", заключается в подмене им сюжета исторического темой психологического порядка. Этот "психологизм" Репина и до наших дней многим не дает покоя, хотя неясно, что́ здесь, собственно плохого, подлежащего осуждению и набрасывающего тень на все его творчество. Ибо психологизм можно найти во всех его произведениях, психологизм и есть настоящая сфера Репина.

Совершенно очевидно, что при таком уклоне интересов и дарования Репин должен был быть исключительным портретистом. И он им был. Что бы ни говорили досужие хулители репинского творчества — сначала из подражания эстетствующим критикам, а потом по привычке, — Репин есть безоговорочно самый большой русский портретист XIX века и один из значительнейших в Европе. Отдельные портреты удавались и Перову, и Ге, и Крамскому, но такой потрясающей портретной галереи, какую оставил нам Репин, не было создано никем.

В марте 1880 года Третьяков заказывает Репину портрет популярного в то время писателя Писемского. Он ему исключительно удается. Выставленный в Галерее, он становится для художественной молодежи Москвы сразу любимым портретом всего собрания. К нему направляются все, около него вечно толчется народ. После перовского Погодина это первый случай, чтобы внимание художников было отдано столь решительно не картине, а портрету. Все почувствовали, что здесь не просто рядовой портрет знаменитого писателя — на Льва Толстого, Крамского так не заглядывались, — а из ряда вон выходящее художественное произведение. Больной, желчный, предчувствующий близкий конец Писемский изображен сидящим на стуле и опирающимся обеими руками на палку. Не надо знать изображенного лично, чтобы не сомневаться в силе и правде этой характеристики, в точной передаче всего беспокойного облика этого человека и его тогдашней внутренней сути. Портрет был выставлен на IX Передвижной выставке с "Ге" и картиной "Вечорниці".

Когда выставка в Петербурге была уже открыта, на ней появился еще один портрет Репина, принесенный туда Стасовым и затмивший "Писемского". То был портрет только что умершего М. П. Мусоргского, явившийся таким событием в русской художественной жизни, что на нем необходимо остановиться несколько подробнее.

Мы знаем, как дружен был Репин с Мусоргским, как обожал его музыку. В письмах из Парижа к Стасову он почти никогда не забывает послать сердечный привет "Модесту", "Модесту Петровичу" или просто "Мусорянину". В феврале 1881 года он узнает, что Мусоргский заболел.

Предчувствуя недоброе, он спешит в Петербург, где ему все равно надо было быть при открытии Передвижной выставки. Не теряя времени, он отправляется в Николаевский военный госпиталь, в психиатрическом отделении которого в то время находился Мусоргский. Здесь в течение четырех дней подряд он пишет с него знаменитый портрет на светлом фоне, в сером халате с малиновыми отворотами. Вернувшись в Москву, Репин узнал о смерти

Мусоргского. "Сейчас прочел в "Русск[их] ведом[остях]", что Мусоргский вчера умер!.." — пишет он 18 марта Стасову.

А вот что Стасов рассказывает об этих портретных сеансах под свежим впечатлением три недели спустя.

По всем признакам судя, Репину в нынешний приезд надо было торопиться с портретом любимого человека: ясно было, что они уже более никогда не увидятся. И вот, счастье поблагоприятствовало портрету: в начале поста для Мусоргского наступил такой период болезни, когда он посвежел, приободрился, повеселел, уверовал в скорое исцеление и мечтал о новых музыкальных работах, даже в стенах своего военного госпиталя... В такую-то пору увиделся с Мусоргским и Репин. Вдобавок ко всему погода стояла чудесная, и большая с высокими окнами комната, где помещался Мусоргский, была вся залита солнечным светом.

Репину удалось писать свой портрет всего четыре дня: 2, 3, 4 и 5 марта, после того уже начался последний, смертельный период болезни. Писался этот портрет со всякими неудобствами: у живописца не было даже мольберта, и он должен был кое-как примоститься у столика, перед которым сидел в больничном кресле Мусоргский. Он его представил в халате, с малиновыми бархатными отворотами и обшлагами, с наклоненною немного головою, что-то глубоко обдумывающим. Сходство черт лица и выражение поразительны. Из всех, знавших Мусоргского, не было никого, кто не остался бы в восторге от этого портрета, — так он жизнен, так он похож, так он верно и просто передает всю натуру, весь характер, весь внешний облик Мусоргского.

Когда я привез этот портрет на Передвижную выставку, я был свидетелем восхищения, радости многих лучших наших художников, товарищей и друзей, но вместе и почитателей Репина. Я счастлив, что видел эту сцену. Один из самых крупных между всеми ними, а как портретист и бесспорно наикрупнейший, И. Н. Крамской, увидев этот портрет, просто ахнул от удивления. После первых секунд общего обзора он взял стул, уселся перед портретом, прямо в упор к лицу, и долго-долго не отходил. "Чтó этот Репин нынче делает, — сказал он, — просто непостижимо! Вон посмотрите его портрет Писемского — какой шедевр! Что-то такое — и Рембрандт, и Веласкес вместе! Но этот, этот портрет будет, пожалуй, еще изумительнее. Тут у него какие-то неслыханные приемы, отроду никем не пробованные, — сам он *я* и никто больше. Этот портрет писан бог знает как быстро, огненно — всякий это видит. Но кáк нарисовано все, какою рукою мастера, кáк вылеплено, кáк написано! Посмотрите эти глаза: они глядят, как живые, они задумались, в них нарисовалась вся внутренняя, душевная работа той минуты, — а много ли на свете портретов с подобным выражением! А тело, а щеки, лоб, нос, рот — живое, совсем живое лицо, да еще все в свету, от первой и до последней черточки, все в солнце, без одной тени — какое создание!.."

Такое же восторженное письмо о портрете Стасов посылает Третьякову 18 марта в ответ на телеграмму его оставить портрет за ним как купленный заглазно, лично у Репина, еще накануне:

"Дорогой, дорогой, дорогой Павел Михайлович, *поздравляю* вас с чудной высокой жемчужиной, которую вы прибавили теперь к вашей великолепной *народной* коллекции! Портрет Мусоргского кисти Репина — одно из величайших созданий всего русского искусства. Что касается сходства, — все друзья-

И. Е. Репин. Портрет М. П. Мусоргского.
1881. ГТГ

приятели, родственники покойного Мусоргского не перестают дивиться — просто живой Мусоргский последнего времени. Что же касается художественной стороны дела, то послушайте вот что: вчера с утра я привез портрет на Передвижную выставку, и все наши лучшие художники, прибывавшие мало-помалу в течение дня в помещение выставки и заходившие в "комнату художников", в один голос трубили славу Репину! Около 5 часов дня я с панихиды Мусоргского в 3-й раз вчера заехал еще раз туда же, чтобы поторопить выставление портрета (так как рамку *некогда* делать теперь, то картину просто задрапируют черным сукном или коленкором), и что я нашел? В глубине комнаты я увидел Крамского, сидящего на стуле, спиной к нам, придвинувшегося прямо, почти лицом к лицу к портрету, пожирающего его глазами и словно ищущего отпечатать его у себя в голове. Когда мне удалось поднять его со стула, он обратился ко мне со словами восторга: "Это невероятно, это просто невероятно!"

То исключительное, необычайное, что вылилось в этом портрете, — явление несколько иной природы, чем те — даже редкие — достоинства, которые отмечаются в случаях особенных удач то в живописи портрета, то в остроте характеристики, то в мастерстве кисти. С этой меркой к портрету Мусоргского подходить не приходится. Он не поражает ни певучестью красок, особенно счастливо сочетающихся, ни виртуозностью техники, и все же он поражает всякого, умеющего читать в природе и способного разбираться в передаче этой природы живописцем. Мусоргский написан не так, как все портреты Репина до этого времени и как все лучшие портреты того времени вообще. Обычно художник отправляется от какого-то своего идеала и, стоя перед натурой, уже заранее предвкушает тот или иной прием, тот или другой подход к натуре, при помощи которого он перенесет воспринимаемое им впечатление на свой холст. Иной раз его увлекает передача этой натуры при помощи широких, горячо и нервно бросаемых на холст мазков, в другой раз ему хочется дать образ спокойный, любовно и детально разработанный, в третий раз ему грезится Тициан, потом Веласкес, а там Мане. Каждый раз между глазом художника и натурой есть еще неосознаваемая им некая вуаль; чем она прозрачнее, тем результат работы выше, чем она гуще заслоняет природу, тем произведение хуже. Всматриваясь внимательно в портрет Мусоргского, приходишь к выводу, что он один из немногих на свете, возникших при полном отсутствии этой вечной заслонки: никакой вуали, даже самой прозрачной. Репин был в таком счастливом трансе, что в те немногие часы, когда, по собственному признанию, он "развлекался и работой, и всякими разговорами с покойным", весь внешний и внутренний облик его друга сам собою, под ударами его кисти, перевоплощался в его образ, проектируясь извне на холст. Вот тут-то и имела место та магия искусства, которой овладел наконец Репин и которая отличает великого мастера от подражателя и эпигона, та самая, которой в такой необычайной степени владели любимцы Репина — Веласкес и Франс Халс.

Вот почему так пристально и долго смотрел Крамской на этот новый феномен в уединенной от посторонних взоров комнате. Много еще прекрасных портретов написал вслед за тем Репин, но второго "Мусоргского" уже более не появилось.

Вскоре он пишет еще один замечательный портрет, о котором уже давно мечтал.

В мае 1881 года Москва готовилась к встрече знаменитого хирурга и популярного педагога Н. И. Пирогова, приезжавшего к празднованию Московским университетом 50-летнего юбилея его врачебной деятельности. Репину очень хотелось написать его портрет, и, не надеясь лично добиться нескольких сеансов в эти торжественные дни, он прибегает к помощи П. М. Третьякова, брат которого, Сергей Михайлович, был тогда московским городским головой. Последний все устроил, и 20 мая Репин пишет из Хотькова Стасову:

"Завтра я поеду в Москву; мне хочется написать портрет Пирогова, — не знаю, удастся ли, буду хлопотать. Поеду к встрече".

А 29 мая он уже благодарит П. М. Третьякова за его содействие и сообщает, что, благодаря его брату, ему удалось присутствовать при самой встрече на дебаркадере. "Что это было за восторженная и вполне искренняя овация!.. После встречи, благодаря любезному содействию Сергея Михайловича, мы были в гост[инице] Дрезден, где г. Склифосовский обещал передать Пирогову мое желание; он скоро известил меня телеграммой, и на другой же день утром

я уже писал с юбиляра: в воскресенье сеанс был от 9 ч утра до 11-ти. Я попал и на юбилей. Это было необыкновенное торжество!..

К сожалению, на этом юбилее я простудился. (В зале была жара, я вышел на минуту в холодную курительную комнату, там встретился с Чупровым и не заметил, как меня прохватило.) На другой день я был совсем больной, но сеанс состоялся от 8 с половиной часов до 11-ти. На третий день мне было еще хуже; но надобно было кончать. В среду утром я сделал рисунки для бюста, который хочу здесь вылепить".

Портрет был написан в три сеанса: 22, 23 и 24 мая. Узнав про новый замечательный портрет и бюст Репина, Стасов просил его сообщить, по чьему заказу он их делал? Репин тотчас же отвечает:

"Портрет и бюст Пирогова я делаю без всякого заказа и даже думаю, что это навсегда останется моею собственностью. Кому же нужен у нас портрет или бюст гениального человека (а Пирогов — гениален). Только m-me Пирогова просила сделать ей копию; я обещал, конечно, без всякой платы".

Третьяков начал торговать портрет, Репин дорожился, и сделка состоялась только в декабре, когда сошлись на 1100 рублях за два портрета. Этот второй был портрет Антона Рубинштейна.

Осенью 1881 года Третьяков был за границей. В октябре он послал Репину письмо из Милана, прося его написать портрет бывшего тогда в Москве А. Рубинштейна, с которым он этот вопрос уже заранее согласовал. Рубинштейн был в зените своей мировой славы, и возможно, что Третьяков с ним свиделся где-нибудь за границей, после чего и послал Репину это письмо.

А 20 октября Репин уже пишет Стасову, только что вернувшемуся из-за границы в Петербург: "Я теперь пишу портрет Антона Рубинштейна для П. М. Третьякова. Интересная голова, на льва похож, жаль, времени у него мало, и позирует он скверно".

8 ноября Репин опять пишет ему о сеансах Рубинштейна.

"Ант[он] Рубинштейн, кажется, у меня не выгорит, мало времени, да и позирует он скверно". И еще через месяц:

"С Ан[тона] Рубинштейн[а] я сделал два портрета: прямо и сбоку".

Об этом, втором профильном портрете Репин писал в 1887 году М. О. Микешину, просившему у него временно портрет Рубинштейна для того, чтобы вставить его в какую-то его собственную декоративную композицию: "Портрет (Рубинштейна), находящийся у меня, — теперь я его рассмотрел — очень неудовлетворителен, неудачен; оттого он и остался на руках".

Портрет в профиль до 1887 года был заброшен. Вытащив его на свет, по просьбе Микешина, Репин зимою 1887/88 года переписал его наново. Этот портрет находится сейчас в Русском музее, но из сидящего Рубинштейн превратился в дирижирующего во фраке перед пюпитром. К этому же времени относится и акварель "Дирижирующий Рубинштейн", на которой фигура взята уже не по пояс, а в рост.

Портреты Пирогова и Рубинштейна — третьяковский, конечно, — принадлежат к числу самых вдохновенных созданий Репина. И это несмотря на все препятствия и невзгоды — болезнь во время пироговских сеансов и плохое позирование, да еще досада на неудачу во втором случае. Первый, правда, лучше последнего. Он так соблазнительно легко и просто сделан, с такой непринужденностью и свободой, так красива цветистая мозаика его мазков

И. Е. Репин. "Отдых". В. А. Репина, жена художника.
1882. ГТГ

И. Е. Репин. Портрет барона А. И. Дельвига.
1882. ГТГ

и так безошибочно и безупречно они лежат по форме на характерной, энергично вздернутой кверху голове, что этот портрет стал вскоре любимым из всех репинских, оттеснив даже "Писемского". Его копировали больше всех: "Мусоргского" мало кто мог оценить по-настоящему, и он оставался несколько в тени.

"Рубинштейн" менее выразителен по форме, но превосходит "Пирогова" по общей цветовой гамме и тонким отношением основных пятен фона, лица и костюма. В лице нет той игры кистью, которая чарует в "Пирогове", и форма головы не столь безупречна, но расцветка лица живее и богаче. И этот портрет принадлежал к числу излюбленных в Галерее.

Профильный портрет действительно мало удачен для Репина как по форме, так и по живописи.

В том же году Репин написал еще прелестный портрет девочки в розовом платьице — дочери Нади, — находящийся в Радищевском музее в Саратове.

Девочка как-то заснула в кресле, склонив набок головку, и он так увлекся неожиданно прекрасным зрелищем, что тут же пристроился ее писать. Потом уж ей пришлось изрядно попозировать, да и в трудной позе, так как вещь писана необыкновенно внимательно и любовно. Особенно хороша головка, с безукоризненно переданным ракурсом, блестяще удавшимся матовым детски-нежным цветом лица и отлично схваченным выражением только что открывшихся после сна глаз.

Портрет этот — один из шедевров репинского мастерства, сильно отличающийся от других уже по своей технике, тонкой, гладкой, как бы эмалевой кладке.

Около этого же времени написан и поколенный портрет знаменитой трагической актрисы П. А. Стрепетовой в роли Лизаветы из "Горькой судьбины" Писемского. Третьяков просил Репина продать последний для Галереи, на что тот не соглашался, будучи не уверен в его высоком качестве.

Недовольный портретом и боготворивший игру Стрепетовой, Репин дает себе слово написать ее еще раз, но уже со всей живописной свободой, на которую он способен. До революции портрет находился в собрании М. П. Рябушинского. Он написан в апреле 1881 года.

В следующем году он действительно ее пишет, на этот раз скорее в типе портретного этюда, нежели портрета в собственном смысле слова. Но это — сверкающий по живописи этюд, одна из жемчужин Третьяковской галереи, не сразу оцененная Третьяковым, писавшим Репину по поводу XII Передвижной выставки: "Стрепетова очень хороша; это тип, но не портрет; пейзажи можно было не писать". В конце концов он этот этюд все же купил, постигнув очарование его мастерства.

Второй портрет дает актрису не в роли, а в ее домашнем облике, в простом платье и с неубранными волосами, но то трагическое выражение, которое было ей присуще и которое не покидало ее и в жизни, эта впечатляющая, всем памятная ее "надрывность" переданы здесь исчерпывающе, притом легко, просто и с покоряющим артистизмом.

Портреты Пирогова и Рубинштейна появились на X Передвижной выставке 1882 года вместе с восемью другими. Среди них портрет спящей жены, В. А. Репиной, названный им "Отдыхом". "Отдых" не столько портрет, сколько картина. Задача, поставленная здесь Репиным, близка к той, которую он ставил себе и в первом портрете Стрепетовой, — передать по возможности жизненно и даже иллюзорно увлекшую его натуру — заснувшую в кресле женщину. Потому ли, что эта чисто живописная задача не была усложнена добавочной задачей передачи трагедии или просто лучше и спокойнее работалось в обстановке своей семьи, между делом, но эта вещь бесконечно выше по своему художественному очарованию, нежели "Стрепетова". Чувствуется, что, работая над нею, Репин был в особенном ударе, и ему шутя, в час с небольшим, удавались детали, над которыми в менее счастливые минуты приходилось биться целыми днями.

Из портретов, не выставленных Репиным и исполненных в 1882 году, один из самых пленительных — односеансный этюд с Т. А. Мамонтовой. Она изображена в профиль, по пояс, сидящей в кресле, через спинку которого перекинута шаль; в волосах цветы. Женских портретов у Репина вообще мало, и они ему удавались менее мужских, но этот принадлежит к числу лучших как

И. Е. Репин. Портрет Элеоноры Дузе.
1891. ГТГ

по концепции, по тому, как он вписан в квадратную почти раму, так и по силе живописи и редкому для Репина изяществу.

Из сопоставления всех этих портретов видно, что в то время в Репине уже боролись те два в корне различных живописца, которые впоследствии вступали в еще более решительный бой: то брал верх Репин-объективист, Репин, стремившийся всеми помыслами к иллюзорности, то побеждал Репин-субъективист, Репин, отдавшийся всецело своей артистической страсти, Репин, смаковавший эластичность и легкость мазка, искавший колористических отношений и забывавший о проблеме иллюзии. Портрет Мамонтовой, еще более чем этюд со Стрепетовой, создан в такую минуту подлинного живописного вдохновения.

Но самым сильным портретом этого года надо признать портрет барона А. И. Дельвига, автора известных мемуаров, племянника поэта. По жизненности, выразительности, лепке и мастерству он — одна из вершин репинского творчества.

Дельвиг позировал охотно и хорошо, и Репин с увлечением писал его, наслаждаясь беседой с этим умным и независимым человеком, откровенно рассказывавшим художнику о взяточничестве великих князей и самого "царя-освободителя". Наконец, к 1882 году относится и портрет Крамского, появившийся на Передвижной 1884 года и написанный в обмен на репинский портрет, исполненный Крамским в Париже в 1876 году. Ни тот ни другой не делают чести обоим авторам.

В том, что наряду с жемчужинами, вроде "Мусоргского", "Пирогова", "Рубинштейна", "Мамонтовой", "Дельвига", Репин мог писать вещи, ни в какой мере не отвечающие его таланту и чисто портретному мастерству, нет ничего необычного: у величайших мастеров прошлого рядом с гениальными созданиями бывали и немощные, нисколько, однако, не ронявшие репутации великого художника. Особенно это имело место у мастеров плодовитых, к числу которых, конечно, относится и Репин...

Внимательно рассматривая репинские портреты 80-х годов, мы без труда сможем разбить их на две в корне различные и временами противоположные группы: в одних явно преобладает тяготение к форме, в других — влечение к живописности; в первых художник чеканит форму, мыслит скульптурно, рисует строже, видит объективнее; во вторых эта форма то слизана светом, то смягчена цветом, то перебита дерзким мазком: автор чувствует живописно, не слишком строг к рисунку, и его горячий темперамент навязывает натуре художественную волю автора.

Откуда такая разность и даже прямая противоречивость внутренних творческих стимулов у художника в один и тот же год и даже в один и тот же месяц?

Художник — не машина, и художественное творчество не механично. Его Я, оставаясь самим собой, видоизменяется под давлением натуры, модели, подсказывающих каждую данную концепцию: этого человека мне хочется так написать, а ту женщину совсем иначе. Написать à la Manet можно только в шутку или "для пробы", или из озорства; такому здоровому, ядреному художнику, как Репин, не пристало писать иначе, как à la натура. И он неукоснительно идет своей дорогой, здоровой, твердой, и оттого так бесконечно разнообразны его портреты. Ни одной повторяющейся позы, ни единого заученного жеста, вовсе нет одинаковых рук, поворотов головы и особенно выражений и взглядов. Написать такую пропасть лиц и не повториться — это чего-нибудь стоит.

Но вот еще наблюдение, подсказываемое пристальным изучением репинских портретов: лучшие из них, самые вдохновенные, наиболее волнующие и не вызывающие никаких возражений, падают на эпоху расцвета творчества вообще — на годы "Не ждали" и "Ивана Грозного". Так как живопись не есть скульптура, и ее язык по преимуществу язык цвета и света, то высшие достижения живописи суть те, в которых проблема живописания в тесном смысле слова находится в гармонии с проблемой объема. Поэтому на период высшего расцвета у Репина приходится наибольшее число портретов главным образом живописного порядка — сильных по цвету и темпераменту, в них вложенному. В эти годы очень редки портреты только объемного, скульптурного типа. Но чем дальше, тем они будут встречаться чаще и, напротив, тем реже мы увидим у художника увлечение живописными заданиями.

ВАЛЕНТИН АЛЕКСАНДРОВИЧ СЕРОВ*

"ДЕВУШКА, ОСВЕЩЕННАЯ СОЛНЦЕМ"

Весной 1888 года Серов поехал в Домотканово, где проработал все лето. Вскоре туда приехала из Одессы О. Ф. Трубникова, и они были неразлучны до самой осени. Это лето оказалось в творческом отношении не хуже предыдущего. Серов твердо решил продолжать линию "Девочки с персиками" и принялся за поиски подходящего мотива. После долгих колебаний он остановился на одном. Портрет Веруши Мамонтовой был писан в комнате, в интерьере, теперь он задумал портрет на воздухе. Он несколько раз приглядывался к своей двоюродной сестре Маше Симонович, когда она сидела на скамье под развесистым деревом. Она ему очень нравилась, и он попробовал порисовать ее, сделав несколько набросков и в альбоме в поисках задуманной композиции, после чего начал с нее этюд. Все лето стояла солнечная погода. Он работал с не меньшим жаром, чем год назад в Абрамцеве над портретом Веруши Мамонтовой. Модель сидела под деревом, прислонившись к стволу старого дуба. Часть фигуры была в тени от густой листвы, зрителю невидной; местами — на кофточке, на поясе и синей юбке — играли солнечные зайчики. День — солнечный, но не яркий. Погода была ровная, один день как другой, и Серов, не переставая, писал июнь, июль и август, создав здесь второе свое значительное произведение, не уступающее первому.

Я никогда не забуду, как незадолго до его кончины, в начале ноября 1911 года, мы стояли с ним в Третьяковской галерее перед этим портретом. Он всегда висел очень высоко, под самым потолком, и не было никакой возможности разглядеть как следует его живопись. Близ того места стены, где он висел, приходилась отдушина, и вот из опасения, как бы портрет не пострадал, Совет галереи решил его перевесить, что и было сделано осенью этого года. Дивная вещь, одна из лучших во всей Третьяковской галерее, была спущена в нижний ряд, и только теперь, впервые с тех пор как она попала сюда, стало возможным близко любоваться ее изумительным живописным богатством. Только теперь можно было оценить все эти бесконечные переливы радужных цветов, не назойливых, не надуманных и меньше всего теоретичных, а глубоко прочувствованных и точно высмотренных в природе. Эта вещь до такой степени совершенна, так свежа, нова и "сегодняшня", что почти не веришь ее дате — 1888 году.

Я сказал Серову о перевеске его картины, и ему захотелось на нее взглянуть. Когда мы пришли в ту комнату, где она висела, и остановились у "Девушки, освещенной солнцем", он долго стоял перед ней, пристально ее рассматривая и не говоря ни слова. Потом махнул рукой и сказал, не столько мне, сколько в пространство: "Написал вот эту вещь, а потом всю жизнь, как

---

* *Грабарь И.* В. А. Серов. Фрагменты из монографии. М., 1965. С. 98—102, 213—217, 220, 222—223, 241—242, 277—282.

ни пыжился, ничего уж не вышло: тут весь выдохся". Потом он подвел меня вплотную к картине, и мы стали подробно разглядывать все переливы цветов на кофточке, руках, лице.

И действительно, эта вещь была создана в минуту необычайного подъема, в редчайшем и подлиннейшем творческом экстазе. Ничего, что он писал ее все лето, вдвое дольше, чем В. С. Мамонтову: художественное произведение уже на три четверти создано в момент его вдохновенного зачатия, в то чудесное, необыкновенное мгновение, когда жизненное вйдение таинственно превращается в душе художника в вйдение пластическое, в художественный образ. Вся последующая трехмесячная работа была только выявлением, углублением и чеканкой этого первого обаятельного образа.

Мне много раз приходилось беседовать с Серовым об этом замечательном произведении, и я всякий раз пытался выяснить хоть сколько-нибудь его генетическую связь с предшествующим русским или европейским искусством. Однако он и сам не мог этого объяснить. До того им была написана одна только вещь, из которой ее можно вывести, — это портрет В. С. Мамонтовой, сделанный им за год перед тем. Между обоими есть логическая связь, и можно себе ясно представить, как различные технические приемы абрамцевского портрета, почувствованные там сравнительно робко, почти ощупью, развернулись здесь, в домоткановском, в такое великолепие.

Значительно позднее этот портрет многие были склонны приписать влиянию французских импрессионистов, забывая, что Серов до 1889 года вообще ни одной картины импрессионистов не видел. Свою кузину М. Я. Симонович он писал попросту с тем же самым чувством, с каким за год перед этим писал Верушу Мамонтову, — с единственным желанием передать ее образ и озаряющие ее солнечные лучи как можно правдивее и свежее, то есть непосредственнее, не так, как принято, заучено и как он сам часто писал, а как вот сейчас это чувствует.

Серов ни на мгновение не уходил от образа в мир самодовлеющих световых и цветовых задач, как мы это видим у французов. Он не подменил человека натюрмортом, как это нередко бывало в истории новейшей живописи. "Девушка, освещенная солнцем" была самостоятельным исканием Серова, приведшим его к такому результату, причем задачи света и цвета были только попутными и подсобными, в центре же внимания оставался человек. Домоткановский портрет — столь же русский по духу и чувству, как и абрамцевский. В противоположность портретам Ренуара, на первый взгляд как будто сходным с серовским, последний крепче, определеннее, без шатания форм, без ненужной смазанности и слизанности, которые порой столь досадны в произведениях французского мастера. Ренуар легче, но и легковеснее, воздушнее, но и поверхностнее; Серов тяжел, но он глубже, его тяжесть — тяжесть глыбы-целины. Ни тени кокетства, всегда присущего Ренуару, ни одного жеста, рассчитанного на эффект, только ясная, прозрачная правдивость и такая же ясная, простая красота.

Дальше мы увидим, как случилось, что Серову не пришлось уже больше возвращаться к задачам, подобным той, которая захватила его в Домотканове. Но здесь он написал еще одну вещь, не уступающую портрету, — тот исключительный по красоте живописи и правде пейзаж, который в том же 1888 году был куплен М. Ф. Якунчиковой, откуда поступил в Третьяковскую

В. А. Серов. Девушка, освещенная солнцем.
1888. ГТГ

галерею. Это "Заросший пруд", один из восьми домоткановских прудов, прославившихся на всю округу. Если портрет может поспорить с лучшими произведениями мирового искусства, то пейзаж в такой же мере не уступает первоклассным пейзажам художников барбизонской школы, не являясь никоим образом повторением их, хотя Серов сам в шутку называл его "Добиньи-Руссо".

"Заросший пруд" писался также бесконечно долго. До обеда шла работа над портретом, ближе к вечеру Серов с ящиком красок, мольбертом и холстом ежедневно шел к пруду и писал его. Когда он его кончил, деревья уже начали пестреть позолотой листьев, и писание пришлось прекратить. Пристально рассматривая пейзаж, замечаешь, как внимательно, мазок за мазком, Серов следил за цветовой гаммой зелени, не повторяя ни одного миллиметра одинаковым тоном и в то же время не дробя общего, держа его твердо в своих глазах и в своих руках. Сколько вкуса в каждом ударе кисти, сколько свежести, о которой столь заботился Серов и которой достигал, несмотря на бесконечное число сеансов, четвертая часть которых была бы достаточной иному художнику для того, чтобы намертво засушить картину. Эта поистине потрясающая способность не засушивать вещи, невзирая на долгую работу, — одна из самых счастливых особенностей серовского искусства, в такой степени, как у него, не присущая никому другому. Недаром он говорил ученикам: "Быстро, с налету, всякий может сделать, а вот напишите во сто сеансов, да так, чтобы сохранилась вся свежесть одного".

Вещей, равных по качеству этим двум произведениям, Серов в то лето не писал, хотя им исполнен ряд средних этюдов, вроде "Бани", но о двух портретах 1888 года все же нельзя не упомянуть, ибо они стоят также на большой высоте. Закончив портрет М. Я. Симонович, он приступает к портрету жены В. Д. Дервиза, Надежды Яковлевны. Под рукой не было холста, и он взял большой лист кровельного железа и, не грунтуя его, стал писать. Как всегда, работал долго, особенно долго голову, заметно отличающуюся по красочной кладке от остального — ребенка на руках и платья, не законченных, почти только набросанных.

Поздней осенью в Москву приехал композитор П. И. Бларамберг, старый друг серовской семьи, и Серов написал его портрет. На небольшого размера холсте (59 × 49) поместилась почти только одна голова, но эта голова написана бесподобно, притом со сходством, поражавшим всех современников. За четыре года до того Бларамберга писал Репин, при ламповом освещении. Сейчас оба портрета находятся в Третьяковской галерее, и сравнение их не оставляет сомнения в превосходстве серовского, что, кстати, признавал и сам Серов, несмотря на всю свою обычную неудовлетворенность. Об этом напомнил ему Репин в письме к нему по случаю смерти Бларамберга весной 1907 года, когда В. С. Серова задумала организовать вечер его памяти и собирала портреты покойного. По ее поручению Серов просил Репина дать свой, тогда еще не бывший в Третьяковской галерее. Репин отвечал ему:

"Как же! — я следил даже за болезнью Павла Ивановича (по газетным изв[естиям]) и восхищался — как его несли опускать [неразборчиво]. Очень тронут, что вспомнил о портрете, писанном с него мною. Но ведь есть еще твой портрет, который ты писал с него в Москве, и даже ты считал свой лучше моего; и, вероятно, ты прав. Надобно и твой выставить на устраиваемом

Валентиной Семеновной вечере... Вчера я распорядился, чтобы портр[ет] П[авла] Ив[ановича] отослали в Училище живописи на твое имя".

Любопытно, что тогдашняя газетная критика ни словом не упоминает о "Девушке, освещенной солнцем", — словно ее и не было на выставке. "Обозреватели" выставок отмечали "Девочку с персиками", недоумевая только, почему портрет скрыт под таинственными инициалами В. М. Невежественные, но самоуверенные, они не ограничивались критикой, а давали художнику советы, как исправить обнаруженные ими погрешности, что высмеивает Серов в одном из писем Остроухову из Петербурга, где он безвыездно жил, работая над портретом отца: "Сейчас только получил твое письмо с рецензией. То, что замечает г. Флеров относительно перспективы, и совет его — глупо, действительно".

ПРОБЛЕМА "БОЛЬШОГО СТИЛЯ"

В 1905 году в Таврическом дворце была организована знаменитая выставка русских портретов, значение которой для истории русского искусства было тогда недостаточно оценено, да и едва ли могло быть современниками взвешено в должной мере. На Серова эта выставка произвела глубокое впечатление, оставив заметный след в его творчестве и определив целый его период, ознаменованный упорными стилистическими исканиями. Тщательно законченное, холеное письмо мастеров XVIII века, гладкая, эмалевая поверхность живописи казались особенно совершенными и даже как будто недосягаемыми рядом с грубыми холстами висевших тут же рядом новейших русских портретов. Серов признавался, что никогда раньше не чувствовал столь остро всю бесконечную разницу между мастерством прежних художников и современных. Особенно он был потрясен "Смолянками" Левицкого и портретами Рокотова. Он видел их уже не раз и прежде, но теперь они все были собраны из разных дворцов, музеев и частных коллекций в одном месте, и можно было каждый день ходить на выставку, простаивая часами перед дивными созданиями.

Результат не преминул сказаться: в том же году Серов написал портрет Е. С. Карзинкиной, явно навеянный мастерами XVIII века. Уже самый формат портрета — старинный овал — как-то не вязался с представлением о всем известном серовском реализме, а живопись его, совершенно гладкая, лощеная, словно полированная, казалась до такой степени не похожей на привычную живопись Серова, что ее не сразу узнавали. Портрет произвел сенсацию среди русских художников, собравшихся весной 1906 года в Париже, в помещении Осеннего салона, значительная часть которого была отведена под русскую выставку. Серов прислал портрет на выставку в числе своих других произведений, но среди них он казался чужеродным. Друзьям Серова казалось, что этот опыт живописи "под стариков" не удался: вместо стиля XVIII века получилось нечто, вызывавшее в памяти скорее академиков-эклектиков 1860-х годов, нежели гениального Левицкого. Портрет никак не представлял подлинного искусства Серова, являя его в своеобразном кривом зеркале.

Так ли неудачен портрет Карзинкиной? Сказать, чтобы он был плох, никак нельзя. Это просто иная художественная категория, нежели привычная серов-

ская живопись. В нем нет того внешнего копирования старинной живописи, которое всегда противно для современного глаза: портрет абсолютно современен, принадлежа безоговорочно XX веку, и серовская рука в нем ясно видна, но это первое произведение какого-то нового пути, еще мало определившегося и потому не сразу воспринимаемого и приемлемого. Что побудило Серова вступить на этот путь? Если на него и подтолкнула Таврическая выставка, то должны же были быть веские причины, заставившие его совершить столь резкий, крутой поворот чуть ли не на 180 градусов. Они были. Изучая русских мастеров XVIII и начала XIX века, Серов пришел к убеждению, что наряду с задачей передачи характера и той свежести непосредственного ощущения, которая его все время волновала, в живописи есть нечто немаловажное и не менее волнующее, чем столь отличаются старики, — некая художественная приподнятость, то, что в свое время обозначалось писателями и живописцами как "высокий стиль". Природа природой, от природы не уйдешь, но ее можно видеть и трактовать по-разному — более мелочно, буднично, жанрово и более обобщенно, просто, преследуя большую форму, большой характер и большой цвет. Серову стало казаться, что в его портретах слишком много бытовизма, граничащего с натурализмом, особенно ему ненавистным. "Надо искать потерянного "большого стиля", но не подражая старому, отжившему, а создавая свой собственный, новый, живой". С этим настроением он выискивает и модели, соответствующие поставленному им себе заданию. Пусть первый опыт не так удался, как ему хотелось, надо было искать дальше, и в поисках женской модели для такого портрета Серов остановил свое внимание на Г. Л. Гиршман.

Одна из красивейших женщин тогдашней Москвы, она казалась ему созданной для портрета искомого им "большого стиля". Серов пишет с нее в последние пять лет жизни целых пять портретов, не считая подсобных рисунков. Раньше других, в том же 1906 году, в котором он потерпел фиаско с портретом Карзинкиной, — был сделан акварельный портрет, писавшийся всю зиму 1906/07 года. Он взят почти в рост, на диване, отсутствуют только ноги. Дольше всего искал Серов красивых линий фигуры, положив правую руку на подушку, левую на грудь. Когда была найдена почти единая непрерывная линия, идущая от локтя правой руки до нижнего конца юбки, он слегка прошелся по рисунку акварелью, несколько гуще покрыв ею лицо.

Сеансы, брошенные весной 1907 года, возобновились осенью этого года, когда Серов перевел контур портрета на другой картон, с тем чтобы, отказавшись от прошлогодней акварели, начать новый портрет. Переведенный контур не остался целиком в прежнем виде: в процессе новой работы он сильно видоизменился, были найдены еще более музыкальные линии и дана вся фигура вместе с ногами. В свое время некоторые находили в этом рисунке излишнюю изломанность, роднящую его будто бы с пресловутыми пошлыми офортами модного парижского художника Helleu, но такое обидное для Серова сравнение не выдерживает критики: в этом великолепно почувствованном движении легкой, стройной фигуры и в ритмическом беге линий есть подлинная красота, а не одна лишь красивость.

К тому же времени относится и третий поясной вариант портрета, взятого в фас и исполненного скупыми средствами угля и мела.

Однако вскоре он отказывается и от этого проекта и принимается за новую композицию. Помню, мы как-то встретились с ним около этого времени, и,

когда я спросил, как подвигается всех нас волновавший портрет, над которым он работал уже второй год, Серов сумрачно проговорил:

— Бросил — пишу новый; уж очень простоват вышел: так, какая-то провинциальная барышня сидит. Нет, тут надо что-нибудь понаряднее.

Он был прав и не прав. Разумеется, портрет этот уже самой простотой всей затеи и намеренным отказом от всего, что подчеркивало бы нарядность, мало соответствует обычному представлению, связанному в свое время с портретом элегантной светской женщины. Но в то же время бесконечно жаль, что эта чудесно найденная фигура осталась неоконченной, ибо портрет принадлежал бы к числу самых удачных серовских созданий. Особенно убеждаешься в этом, сравнивая первый, укороченный акварельный вариант с позднейшим, где вся фигура умещена на картоне. Серов считал, что для данной задачи необходима наряднейшая обстановка, и он вскоре нашел ее в том же гиршмановском доме, приступив к новому, четвертому по счету портрету. Муж красавицы, В. О. Гиршман, был страстным любителем старинной мебели. Проводя все свободное время у антикваров, он собрал постепенно одну из лучших в Москве коллекцию мебели классической поры конца XVIII—начала XIX века. Как раз к тому времени ему удалось достать замечательную спальню с туалетным зеркалом из карельской березы. Тут Серов и решил писать свою модель, и здесь в течение октября, ноября и декабря 1907 года был создан тот знаменитый портрет, который украшает сейчас собрание Третьяковской галереи, принадлежа к числу пяти — десяти самых пленительных серовских произведений.

Для Серова он был нов в самых различных отношениях. Он являлся первой несомненной удачей на его новом пути. В поисках "большого стиля" таилась опасность ухода в сторону от непосредственной жизни, чем столь богаты "Девочка с персиками", "Девушка, освещенная солнцем" и "Мара Олив". Серов эту опасность чувствовал и, боясь впасть в некую отвлеченность и схематичность, отказался от первых трех вариантов портрета Г. Л. Гиршман. Ему хотелось добиться уравновешенного сочетания правдивости, жизненности и одновременно приподнятости. Для достижения этого Серов не остановился перед полной сменой техники, переключившись с масляной живописи на темперу. Данный портрет — первое произведение, целиком написанное темперой и имеющее матовую поверхность. В дальнейшем у него появится целый ряд портретов в этой же технике, как, например, двойной портрет Ленского и Южина, о котором уже была речь выше. Темпера открыла Серову новые фактурные возможности, ему ранее неведомые, облегчив красочную кладку, в масле всегда тяжелую, и сохранив свежесть и светлость красок.

Модель его стоит перед зеркалом, спиной к последнему, лицом к автору и зрителю. Цветовая гамма построена на сочетании черного и темно-коричневого с белым в костюме и желтого в мебели. Портрет написан с необычайным даже для Серова мастерством. Особенно оно поражает, когда рассматриваешь прекрасную по рисунку кисть левой руки с кольцом, ушедшую в тень и все же легкую и прозрачную.

Этот замечательный портрет совершенно не был оценен на выставке "Союза русских художников", на которой появился в 1908 году. Одни просто проходили мимо, считая его обычной отчетной работой данного года, да еще сделанной на заказ, другие готовы были выделить портрет из случайных вещей

В. А. Серов. Портрет Г. Л. Гиршман.
1907. ГТГ

художника, но находили его слишком сложным, чересчур обстановочным и даже претенциозным. И те и другие ошибались, что доказано временем: сейчас очевидно, что портрет Г. Л. Гиршман — одна из вершин в искусстве Серова. В первых вариантах портрета вылилась затаенная тоска Серова по спокойным плавным линиям, видно почти классическое понимание композиции, определился решительный поворот от характера к стилистическим исканиям; в четвертом портрете задача чисто стилистическая снова уступает

В. А. Серов. Портрет княгини О. К. Орловой.
1911. ГРМ

место страсти закоренелого реалиста к выявлению характера и передаче красоты человека и окружающей его обстановки. Сидя перед этой красотой, Серов уже не думал ни о чем другом, как только о правдивой передаче наблюдаемого им волнующего зрелища, забыв о всех теориях, установках и стилях. Оттого, вопреки первоначальному намерению, он вновь создает реалистическое произведение, тогда как в первых трех вариантах он бесспорно отдавал какую-то дань тогдашнему модернизму.

Серов это чувствовал и незадолго до смерти начал еще один, пятый портрет с той же модели, так и оставшийся незаконченным. В нем он вновь вернулся к форме овала, и в портрете явно видно тяготение к классике. Любопытно, что после первых сеансов он сам выдал свою затаенную мысль, сказав по поводу законченного наброска: "à la Ingres!" В один из последних сеансов он счел нужным поправиться: "Уж теперь не Энгр, а пожалуй, к самому Рафаэлю подбираемся". Несмотря на поставленную здесь явно стилистическую задачу, крепкое реалистическое чувство художника и художественный такт удержали его в пределах жизненного ощущения. В дивной композиции еще не везде выискан точный рисунок, особенно в сочетании левой руки с плечом и спиной, но по замыслу это был бы, может быть, самый красивый, хотя и наиболее "классический" портрет Серова.

Все эти портреты, несмотря на внешние признаки возвращения к далекому прошлому, были, по существу, продолжением реалистической линии Серова, отличаясь то большей, то меньшей жизненностью и правдивостью. В то же время они были только последовательным подходом к величайшему шедевру Серова, появившемуся в эпоху высшего расцвета его гения, к портрету княгини О. К. Орловой. Писался портрет в течение всего 1910 года и двух месяцев 1911 года. Задолго до этого Серов присматривался к высокой элегантной аристократке, вечно окруженной толпой поклонников, и, добившись ее согласия позировать, начал раздумывать, как бы ее лучше и острее взять. Сперва он сделал с нее несколько рисунков, выискивая выгодные повороты фигуры и головы. Они все его не удовлетворяли, кроме последнего, на котором он и остановился. Серов посадил ее на стул в роскошной гостиной богатого особняка. В огромной шляпе — последней парижской новинке, с обнаженными плечами, прикрытыми собольим манто, красивыми складками ниспадающим до полу, в светлом нарядном платье, виднеющемся только в нижней его части, не закрытой соболями, она производит впечатление знатной петербургской дамы, пришедшей с визитом к другой такой же даме.

Что такое были Орловы в 1910 году и что представляла собой сама блистательная княгиня, красочно рассказывает в своих записках граф Д. И. Толстой, знаток петербургского света и сам один из его завсегдатаев:

"Близкий царю человек, довольно долго удерживавшийся в фаворе, был кн. Влад. Ник. Орлов ("Влади"). Человек очень богатый, избалованный воспитанием и средой, грубоватый, но очень добрый и порядочный, он глубоко был предан царю, но без подхалимства и пользовался своим влиянием, чтобы многим делать добро и оказывать услуги. Очень разжиревший, красный, с одышкой, он производил слегка комическое впечатление. В немилость он впал благодаря своей оппозиции к Анне Вырубовой и Распутину, которого он не выносил. Его довольно остроумные насмешки дошли до ушей царицы, и она потребовала, говорят, его удаления.

Жена его, кн. Ольга Орлова, рожденная Белосельская-Белозерская, была в свое время самой элегантной женщиной Петербурга. Ходили баснословные рассказы о ее тратах на туалеты и шляпы, и все дамы света всегда особенно интересовались ее платьями, которые ею вывозились ежегодно дюжинами из Парижа, из всех лучших [торговых] домов. Некрасивая, в сущности, но изящная и тонкая, неинтересная в разговоре и неумная, она была всегда окружена мужчинами и держала открытый, на роскошную ногу поставленный дом. Она пожертвовала в Русский музей Александра III свой портрет, писанный Серовым, которым никто из ее поклонников не был доволен. Сам Серов объяснял ее позу и выражение на портрете словами: "А я Ольга Орлова, и мне все позволено, и все, что я делаю, хорошо". Как ни в одном другом произведении, Серову удалось в "Орловой" спаять наконец воедино направленность социальную и направленность художественную, эти два начала, далеко не всегда и совсем не легко воссоединимые.

Серов знал, почему именно Орлова ему была нужна, и недаром он гонялся за ней по всей Европе, настаивая на продолжении часто прекращавшихся сеансов. Ему важно, чтобы она не просто сидела, принимая тоскующие позы, а позировала охотно. Когда к лету прервались начатые ранее сеансы, он едет в Париж, куда направились Орловы, и пробует завязать с ними переписку — увы! безрезультатную: "Орлова ничего не отвечает, а между тем от нее зависит мой отъезд. Писал из Рима ему и ей и теперь отсюда еще".

Но с сеансами не ладится. Получив известие, что Орловы в Биаррице, он едет туда, но и там их не застает. "Надо писать Орлову. Ее здесь нет. Незадолго до моего приезда они уехали на побывку в Париж, а потом, оказывается, уехали совсем в Петербург", — жалуется Серов жене в письме из Биаррица в конце ноября 1910 года. Портрет надо кончать, чтобы не опоздать с отправкой на Всемирную выставку в Риме к весне 1911 года. "Конечно, Орлову можно будет отправить и позже, но все же надо ее сделать, — добавляет он в том же письме. — План мой таков: окончить здесь, в Биаррице, быть может, через неделю ехать в Париж, потом... в Питер (это и скорее, чем в Москву, между прочим), дописать Орлову и домой.

"Завтра начинаю Орлову, видел ее сегодня — ничего: весела, довольна, — и то хорошо", — писал он в январе 1911 года.

Серов ежедневно пишет в Петербурге Орлову, сообщая об этом в Москву жене. "Работаю я тут порядочно, охотно и без тяжести. Кажется, оканчиваю Орлову. Она пока терпеливо сидит; хотя и обманщица — сидит все же каждый день. Портрет мне нравится". И в феврале 1911 года, когда портрет близился к концу: "Мне говорят — Бенуа и граф Толстой, — что я сделал Орлову шедевром так называемым, — серьезно. Пора кончать портрет, хотя Орлова теперь сидит даже охотно. Толстого мнение, что это лучшая моя работа, и шутя просил в Музей..."

Толстой был прав: "Орлова" — лучший из портретов Серова. В нем он в совершенном, гармоническом сочетании объединил все лучшее, что было в "Девочке с персиками", с тем новым и глубоким, что он открыл и внес в искусство, ища характера и выразительности. Наконец, в "Орловой" Серов нашел и тот "большой стиль", стиль нарядного портрета, который искал и который им не был заимствован ни у Левицкого, ни у Рокотова, ни у Боровиковского, ни у Кипренского и тем менее у знаменитых английских

мастеров, ибо этих он прямо не терпел, называя их "бифштексами". Серовский "большой стиль" родился из собственного жизнеощущения художника, не являясь ни в какой мере надуманным.

Портрет Орловой стоит на такой формальной высоте, что сравнивать его можно только с величайшими произведениями живописи всех времен. "Пожалуй, к самому Рафаэлю подбираемся", — шутил Серов по поводу последнего, овального портрета Гиршман, — теперь он действительно уже не в шутку подобрался к самому Тициану. Ему удалось свести все цветовое многообразие этого потрясающего по своей красоте холста к дивной гармонии, объединяющей все части. Но особенно прекрасна живопись лица, нежно-матовый цвет которого передан с непостижимым совершенством.

Второго такого портрета Серов не написал, но в последние дни жизни он затеял еще один, очень волновавший, но оставшийся только в рисунке на большом холсте, — портрет княгини П. И. Щербатовой. Она стоит в рост, опираясь на классическую вазу. Зная архитектуру и обстановку того парадного вестибюля, в котором происходили сеансы, можно до известной степени угадывать общий цветовой замысел этого последнего парадного портрета. Он был задуман приблизительно с тем же чувством, что и портрет Орловой. На это намекает сам Серов в одном из своих писем. "Пишу в настоящее время княгиню Щербатову, портрет коей должен быть не хуже Орловой — такова воля заказчиков, — да!" — писал он за три недели до смерти, 1 ноября 1911 года, в Биарриц своей предпоследней модели М. С. Цетлин. Портретом Орловой он был доволен — редкое для Серова явление — и высказывал большое удовлетворение по поводу последних двух сеансов Щербатовой, на которых работа, как ему казалась, стала наконец налаживаться так, как хотелось. Смерть настигла его утром того дня, когда он должен был ехать на следующий очередной сеанс на Новинский бульвар.

СЕРОВ-ЖИВОПИСЕЦ И СЕРОВ-РИСОВАЛЬЩИК

Есть художники по преимуществу живописцы и есть художники-рисовальщики. Серов был тем и другим — большим живописцем и исключительным рисовальщиком. Серов-рисовальщик, быть может, даже сильнее Серова-живописца.

Таких неудержимых, страстных рисовальщиков в русском искусстве XIX века было только двое: Репин и Серов. Последний перенял у своего учителя страсть к рисованию, найдя свой собственный стиль рисунка, единственный, неподражаемый серовский стиль. Рисунки Репина и Серова не были только частью их живописи, одним из ее слагаемых, они не были и подготовительными работами для картин, как это мы видим у любого другого великого мастера.

В творчестве Репина немало примеров, когда, собираясь писать портрет масляными красками на холсте, он так увлекался рисунком, что уже забывал о поставленной задаче, превращая рисунок в самоцель. Таковы портреты Дузе, Введенского, Лемана, Серова, Остроухова и многие другие, начатые и оконченные в угольной технике. Серов подходил к портрету иначе, не переключаясь с живописи на рисование, а ставя себе с самого начала задачу чисто графическую — сделать портрет-рисунок. Так именно начаты и так завершены

В. А. Серов. Мика Морозов. Портрет М. М. Морозова в детстве.
1901. ГТГ

портреты Шаляпина в рост, Зилоти в шубе, двух вариантов Гиршман, Ламановой, Трояновской.

Репин и Серов углублялись в самую технику рисования, смакуя штрих, играя большим или меньшим нажимом угля, наслаждаясь карандашной подцветкой губ и щек.

У Репина всегда был с собой альбом. Шел ли он на заседание Совета Академии художеств или на литературный вечер, ехал ли на званый обед, садился ли в конку или в вагон поезда, при нем был альбом, в котором по возвращении домой оказывалось много новых страниц, заполненных портретными набросками. В свое время я пересмотрел их не одну сотню у него в Пенатах.

Серов наследовал у своего учителя и эту любовь к альбомам и альбомчикам, с которыми не расставался до гробовой доски. Первые детские альбомы покупала ему еще мать, В. С. Серова, когда ему было восемь лет. С десятилет-

него возраста он заводит их уже сам, выбирая, смотря по настроению, то гладкую, то шероховатую бумагу. Постепенно у Серова сложился подлинный культ альбомов, и, входя в магазин художественных принадлежностей, он прежде всего набрасывался на альбомы, ища среди них по своему вкусу.

Работая над своей первой монографией Серова, я в течение нескольких месяцев вместе с ним пересмотрел все его альбомы, начиная с детских, перенумерованных матерью, и кончая последним — с рисунками, сделанными накануне дня смерти. Отметив тогда же наиболее впечатлявшие листы, записав тут же со слов автора сведения о них и сфотографировав их, я получил возможность проследить постепенный рост профессионального мастерства художника-подростка, художника-юноши, художника зрелых лет и изучить эволюцию серовского рисовального стиля.

Подобно тому как живописный стиль Серова слагался под воздействием художественных взглядов и вкусов Репина и Чистякова, отталкиваясь то от первого, то от второго и попеременно возвращаясь снова то к одному, то к другому, пока не выработался окончательно и бесповоротно собственный серовский стиль, так же точно и рисовальный стиль Серова сложился под перекрестным влиянием обоих мастеров и их педагогических навыков. Ученик обоих, он в живописи и рисунке в двадцать лет не имел уже ничего общего ни с Репиным, ни с Чистяковым, ибо стал Серовым. Путь, который его привел к этому, был труден, сложен и упорен, заслуживая того, чтобы его проследить шаг за шагом, из года в год.

ТВОРЧЕСКИЙ ПРОЦЕСС

Известно, как мучительно долго писал Серов свои портреты. Число сеансов у него редко бывало менее сорока, а доходило и до ста. Для того чтобы уметь писать долго, не засушивая живописи, а добиваясь все большей ее свежести и свободы, надо уметь писать и быстро. Серов владел искусством и сверхбыстрой работы. Его он добился особым, чисто серовским скоростным методом карандашных зарисовок и набросков. Мне приходилось не раз видеть, как набрасывали свои рисунки Репин и Серов. Репин работал так же быстро, но он не владел той невероятной, сверхъестественной быстротой, с какой Серов набрасывал в альбом свои наблюдения — отдельные фигуры, портреты, целые сцены, состоявшие из месива людей и животных, да еще крошечных, еле различимых размеров. А ими полны его альбомы и альбомчики. Просто диву даешься, рассматривая их: едва намечен затылок, а перед вами уже живой человек, чуть тронут высунувшийся нос, а вы угадываете его обладателя, из-за спины соседа видна чья-то приподнятая бровь, а вы узнаете не только кому она принадлежит, но и каково невидное вам выражение данного человека. В этих альбомных зарисовках, более чем в других работах Серова, познается изумительное мастерство художника. Таков рисунок с Зигфридом Вагнера в Байрейте.

В Абрамцеве, а с 1888 года в Домотканове и вообще всюду, где Серов только ни бывает, он всегда что-нибудь наблюдает и зарисовывает. Таким пристальным наблюдателем и зарисовщиком он сам себя изобразил в домоткановском альбоме, набросав тут же и увиденного им в окошко мальчика верхом на лошади.

С такой же быстротой набросана четверка лошадей "Иверской" в альбоме 1898 года. Двумя-тремя чертами он исчерпал основную суть головы Константина Коровина на каком-то заседании, И. М. Москвина, В. И. Качалова, К. С. Станиславского. Вот почему граничит прямо с волшебством то богатство форм и выражения, которое он умел внести в беглый, почти контурный портрет своей жены в шляпке (в альбоме 1899 года).

Много ценнейших исторических набросков было в альбоме памятного дня 9 января 1905 года, когда, приехав в Петербург и остановившись в Академии художеств, в квартире Матэ, выходившей окнами на 5-ю линию, Серов был свидетелем зрелища расстрела демонстрации рабочих. Кипя негодованием, он стремительно набрасывает сцены позорных деяний этого дня: тут и предварительное накапливание конных частей и рота солдат, преградившая улицу и припавшая на колени с винтовками наперевес, готовая дать залп по безоружным.

Серов набил руку на молниеносных набросках, которыми заполнял альбомы на военных маневрах и парадах. Рисуя просто коней, солдат, офицеров, генералов, Серов вовсе не думал о портретном сходстве, но, помимо воли, делает подлинные портреты всех их, ибо его безошибочная рука иначе не умеет.

Коронационный альбом 1896 года также изобилует зарисовками, послужившими исходным материалом для известной картины. Подобный же материал, выхваченный из жизни, ему нужен для серии исторических царских охот, и он с увлечением рисует свору красавиц борзых. Благодаря достигнутой быстроте выполнения Серов мог позволять себе фокусы, на которые не отваживался ни один художник — писать сложные композиции без предварительного карандашного контура, прямо акварельной кистью, как сделана пара лошадей, запряженных в карету, с дремлющим на козлах кучером.

Непрерывным рисованием набросков Серов чрезвычайно облегчил себе работу над портретом. Карандаш, уголь, кисть ему повинуются, поэтому он может рисовать никогда не позирующих детей столь же уверенно, как рисует взрослых. Таковы его портретные рисунки детей М. К. Морозовой. С взрослых он создает в один сеанс графические шедевры, вроде портрета скрипача Изаи, а переходя от карандаша к акварели, дает такие нежные, поэтические вещи, как акварель с "Мадонны" Микеланджело во Флоренции.

Но Серов иногда подолгу работает и над портретными рисунками, если ему особо симпатична модель и он питает к ней нежные чувства. Он бесконечно долго и любовно рисует девочек Боткиных, дочерей своего друга С. С. Боткина, сделав один из своих самых совершенных рисунков. С такой же любовью сделан рисунок с К. А. Обнинской с зайчиком, девочек Касьяновых, но особенно рисунки с А. П. Трояновской, с которой он очень дружил и которую высоко ценил.

Первый, погрудный рисунок, с которым Серов долго возился, был только пробным, сделанным для разбега, для углубленного изучения образа. Как давно и хорошо он ни знал свою модель, но надо было найти этот образ, облекши его в реальные формы. Модель схвачена превосходно и в первом рисунке, в котором, казалось бы, передано все ее обаяние. Серову этого мало, и он ищет новое выражение той же идеи. Он берет Анну Петровну в рост на небольшом листе бумаги, окончив рисунок почти в одном контуре, но контуре безошибочном и много говорящем. Фигура не стоит на месте, а как бы движется, идя в профиль вправо, слегка наклонившись в правую сторону и повернув голову на зрителя. Рисунок этот — верх совершенства даже

в серовском масштабе и показывает, что уже в 1905 году Серов искал упрощенности выражения и певучести линий, к которым окончательно подошел только под конец жизни.

Рисунок много теряет в воспроизведении, в котором пропадает вся тонкость и деликатность мельчайших оттенков лепки лица.

Отрицательно относясь к богатым и знатным, которых не выносил за чванство и самовлюбленность, Серов делал исключение для княгини Юсуповой, с которой писал несколько портретов. В письмах к жене он с нежностью отзывался о ее простоте и симпатичности. Он считал, что ни один его портрет не передает ее. Особенно обаятельной он считал ее улыбку, которую непременно хотел когда-нибудь передать в рисунке или живописи. Ему это удалось в 1903 году, когда он целое лето провел в Архангельском. Портрет исполнен пастелью. Когда он был окончен, Серов испытал редкое для него чувство некоторого удовлетворения. "Смех княгинин немножко вышел", — писал он жене в сентябре этого года.

Одна особенность портретных замыслов Серова достойна внимания — исключительное разнообразие поз, неповторимость положений, посадок, поворотов, жестов. Люди все различны, почему коренным образом различна должна быть и построенность портретов. Прямо противоположны серовской системе бесконечной портретной изобретательности стандартные, во многих случаях тождественные позы на портретах Ленбаха или Каульбаха, подражавших старым посредственным художникам XVII века. Серов берет свою модель каждый раз по-другому, так, как не брал до этого ни одну из прежних, и так, как он находил это для нее наиболее характерным. Поэтому он сажает Ванду Ландовскую таким образом, чтобы ее посадка, движение, наклон были для нее наиболее выразительными. Для портрета А. К. Бенуа берет только одну голову, чтобы фигура не помешала задуманной им тонкой характеристике выражения ее лица, глаз и ужимки, а Семенова-Тян-Шанского сажает по-стариковски, как ему в восемьдесят лет и подобает.

Перед началом большого, волнующего портрета Серов долго обхаживает свою модель, наблюдая ее в жизни в различных условиях и обстановке — дома, в концерте, в гостях, на улице. Он делает обычно наброски в альбоме, намечающие общую идею портрета. Сохранились такие наброски первой мысли портретов Федотовой, Муромцева, Орловой.

За семь лет до фактического приступа к портрету Гиршмана Серов делает с него первый, пробный набросок. Уцелели рисунки-наброски портретов Б. Н. и В. Н. Чичериных, О. О. и Р. Г. Грузенбергов, Е. С. Карзинкиной, А. П. Ленского и неосуществленных замыслов — портретов И. И. Шаляпиной (1905), А. М. Геннерта (1907), М. П. Боткиной (1905), балерины Т. П. Карсавиной (1909). К ним можно отнести и неоконченные портреты О. В. Серовой с Антошей Серовым (1906), Саши Серова за чтением (1907) и девочки Раппопорт (1908).

Сравнение подготовительных работ к портрету раскрывает перед нами весь творческий процесс Серова, почему столь поучителен их анализ. Не все и не всегда ему удается. Он мечтал о большом портрете Шаляпина, в котором был бы передан весь многогранный облик его великого друга. Он начал о нем думать уже в 90-х годах, когда сделал с него первый беглый рисунок. В серовских альбомах были десятки набросков с Шаляпина, распылившихся по всему свету. Если бы они были собраны, можно было бы составить представление

о его замысле, но уцелевшего материала для этого недостаточно. В 1904 году Серов пристально и неотступно изучает Шаляпина в интимной обстановке, сделав кроме набросков и превосходную акварель с него в полуобнаженном виде. В следующем году он делает угольный рисунок во весь рост, в величину натуры. Им он недоволен: это только небольшая часть Шаляпина, а он задумал дать его всего. Так и не была осуществлена долго лелеянная мечта.

Рисунок в рост, сделанный могучей рукой, уже сам по себе производит незаурядное впечатление и выражает полностью волевую личность Шаляпина. Единственный его недостаток в постановке ног, вызванный тем, что Серов встал слишком близко к своей модели, получив благодаря исполинскому росту Шаляпина ракурс верхней части фигуры с одновременным ракурсом нижней части ног...

Серов собирался писать портрет Анны Павловой, но по ряду причин сеансы ушли только на тот великолепный гигантский профильный портрет танцующей балерины, с которого был сделан плакат для дягилевских балетных спектаклей в Париже.

Из числа рисунков последнего года жизни, в которых видно всецело захватившее Серова стремление к упрощенности средств выражения, не последнее место должно быть отведено рисунку полуфигуры юной девушки, М. А. Ливен.

Но самым ярким примером стилевых исканий может служить известный портрет обнаженной Иды Рубинштейн.

Много прекрасных рисунков и акварелей сделал Серов в Училище живописи, ваяния и зодчества, работая в своей мастерской вместе с учениками. Среди этих рисунков были и сделанные с обнаженной натуры. Их работал он подолгу как здесь, так и в Петербурге в мастерской Матэ, организовавшего вечерние сеансы с обнаженной натуры. Недовольный своими рисунками, Серов долго искал иного, более быстрого, но и более упрощенного подхода к решению этой задачи, что ему удалось только в последние годы жизни, когда он ездил в Париж, чтобы работать в специальной академии набросков Жюльена. Ему было приятно сознание, что здесь, на чужбине, его, столь знаменитого на родине мастера, никто не знает и он может работать, как школьник вместе со всеми остальными школярами.

Здесь-то он при помощи одного технического приема и выработал ту систему рисования, которая помогла ему создать последний серовский стиль рисунка. Прием заключался в том, что Серов заказывал особые альбомы не из плотной бумаги, а из так называемой пергаментной прозрачной кальки. Первый рисунок он начинал с предпоследней страницы альбома. Рисовал он натурщицу молниеносно, буквально в одну-две минуты, и тотчас переворачивал страницу, ложившуюся на предыдущий рисунок, который через прозрачный новый лист был четко виден. По виднеющемуся контуру он быстро проходил вновь, улучшая и упрощая то, чем он был недоволен в предыдущем рисунке. Это проделывал он до четырех, пяти и даже семи раз, тут же уничтожая все предварительные листы и оставляя в альбоме последний, наиболее удавшийся.

Таких рисунков с обнаженной натуры сохранилось много, и по ним можно ясно видеть, чего хотел, чего страстно добивался Серов от своего рисунка. Как в портрете бывает полное и неполное сходство, так могут быть переданы лишь неполное движение фигуры, неполное ее строение и не вполне точные пропорции. Но если даже все это достигнуто, то рисунок может оказаться еще

В. А. Серов. Портрет Т. П. Карсавиной.
1909. ГТГ

недостаточно лаконичным, еще слишком усложненным по формам и линиям, мало упрощенным. Серов стремился к тому, чтобы в его рисунке не было ни одной лишней, ничего не говорящей черты, чтобы была та же изящная простота формального выражения, какой мы восхищаемся в статуэтках Танагры. Этим Серов кончил, ибо он рисовал у Жюльена и в последний год жизни. Он достиг больших результатов на пути к поставленной себе цели, совершенствуясь в этом направлении из года в год, и трудно гадать, как бы он шел дальше, если бы продолжал жить и рисовать. Серов не довольствовался одним лишь рисованием с натуры, рисуя много по памяти. Он обладал редчайшей способностью до иллюзии восстанавливать в своем воображении облик человека, создавая без всяких материалов портрет умершего лица столь схожий, что его все принимали за исполненный с натуры. Таковы его эскизный портрет П. М. Третьякова, профильный портрет Врубеля и особенно впечатляющий портрет Левитана, самый похожий из всех когда-либо с него сделанных.

Две основы системы К. С. Станиславского — поиски характерного и переживание воплощаемого образа — были основными требованиями, предъявлявшимися и Серовым своему искусству, да и всякому подлинному искусству вообще. Все остальные искания, волновавшие его на творческом пути, были только дополнительными и производными от этих двух. Как Станиславский говорил, что без характерного нет искусства, как нет искусства и без переживания, так и для Серова это была непререкаемая истина, которой он руководствовался на протяжении всей жизни, начиная с конца 80-х годов. Он искал в жизни и в природе только характерного, а работая над портретом, исторической картиной, пейзажем, мифологической сценой, басней, он никогда не скользил по их поверхности, а углублялся в их существо, переживая со всей страстностью данную тему. Вот почему в его искусстве нет безразличия, бесстрастности, а есть всегда идейная, а в связи с ней и формальная одержимость. Особенно это сказалось на главном разделе его многообразного искусства, на портретах, в которых он стремился выразить основную сущность данного человека.

Вот поэт Бальмонт, человек талантливый, но непомерно вознесенный в свое время. Самоуверенный и дерзкий — ибо он верил, что Пушкин и Лермонтов были только его менее одаренные предтечи, — он стоит с надменно поднятой головой и презрительно брезгливым выражением лица.

Можно ли было вернее, чем это сделал Серов, изобразить А. П. Лангового, гласного Московской думы и собирателя картин, преувеличенно ласкового, до приторности сладкого, вечно ухаживавшего за очередной модной знаменитостью, но, когда надо, бывавшего и весьма неприятным?

Совсем по-другому он рисует знаменитого мракобеса и грозу 80-х и 90-х годов, обер-прокурора Святейшего Синода Победоносцева, которому придает облик подлинного великого инквизитора целой эпохи.

В портрете Максима Горького Серов уже в первом наброске при помощи характерного движения фигуры и жеста руки передает страстность, убежденность в правоте и упорство в отстаивании своего мнения.

Только однажды ему удалось получить несколько коротких сеансов для акварельного рисунка с другого великого русского писателя Чехова, и он сделал с него портрет проникновенной психологической глубины, чему немало способствовало отсутствие на лице пенсне, всегда извращающего естественный взгляд человека.

ПЯТЬДЕСЯТ НОВООТКРЫТЫХ РИСУНКОВ М. А. ВРУБЕЛЯ*

Бывают же такие удивительные открытия, как только что обнаруженные пятьдесят никогда не опубликованных и никому не известных рисунков М. А. Врубеля!

Свыше полувека они находились у их владельцев врачей психиатров И. Н. Введенского и Ф. А. Усольцева, лечивших художника.

А сколько было издано монографий о Врубеле за истекшие 50 лет, сколько появилось воспоминаний о нем, какое множество выпущено исследований, посвященных вновь и вновь выплывавшим из забвения отдельным произведениям мастера, иногда самым незначительным его наброскам или письмам!

Предлагаемые вниманию советского зрителя ранее неизвестные рисунки Врубеля не только молниеносные наброски на лету и на ходу, вызывающие в памяти любительские фотографические снимки, случайно удавшиеся по освещению или группировке людей. Нет, перед нами полноценные, многогранные явления трепетной жизни, наблюдённые острым взглядом, изображенные верной рукой и истолкованные правдивым художником-психологом.

Вся эта поразительная сюита из пятидесяти листов может рассматриваться как явление одновременно индивидуальное и собирательное, одинокое и типическое.

Когда речь заходит о Врубеле, то, как правило, прежде всего возникают в памяти образы фантастических существ, заимствованные из литературных произведений, народной поэзии и вообще из мира нереального. Но так ли это? Как будто Врубель не любил жизни и современности? Да разве в искусстве его, откликавшемся на великие творения литературы — в потрясающих иллюстрациях к "Моцарту и Сальери" и русским сказкам Пушкина, "Демону" Лермонтова, — нет такой же могучей жизненной силы, как в его портретах Н. И. Забелы или Валерия Брюсова?

Ведь рисунки эти столь высокой художественной ценности и столь исключительной портретной зоркости, что они не уступают лучшим графическим работам Врубеля периода полного расцвета его творческих сил.

Врубель охотно наблюдал шахматистов то вдвоем, то с третьим присевшим к ним в уголке комнаты. В результате этих острых наблюдений возникло несколько удивительно типических сцен и портретов лиц, увлеченных игрой; то задумавшихся над трудным ходом, то радующихся удачно придуманной ловушке. Отдельные портреты так выразительны, что могут спорить по характеристике с долго работанными произведениями, будучи на самом деле выполненными в течение получаса. Но никто из участников не позирует, даже в тех

---

* Выставка рисунков М. А. Врубеля. Каталог. М., 1955. С. 3—5.

М. А. Врубель. Дворик зимой.
1903—1904. Рисунок из собрания
профессора И. Н. Введенского

рисунках, которые изображают сложные группы играющих в карты и присоединившихся к ним любителей.

На многих рисунках изображены лица, читающие книгу. Внимательно разглядывая манеру разных людей сидеть в кресле или на стуле, держать книгу, художник по характеру жеста показывает отношение чтеца к только что прочитанному.

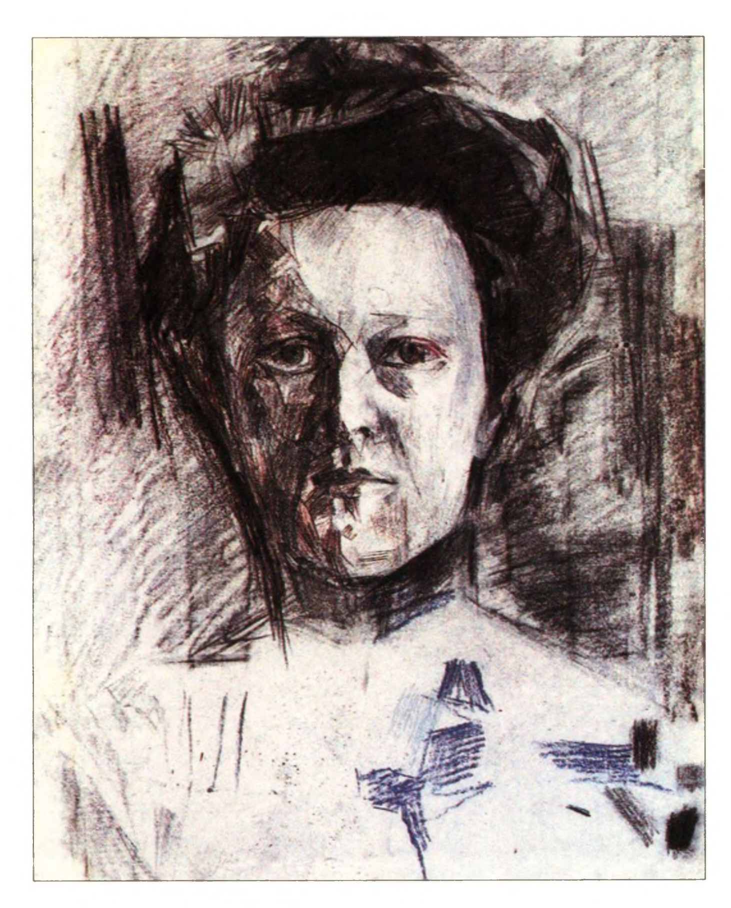
Не ограничиваясь одними комнатными наблюдениями, Врубель рисовал все, что видел в окно. Эти зарисовки очаровательны и поэтичны тем, что,

М. А. Врубель. Дерево у забора.
1903—1904. Рисунок из собрания профессора И. Н. Введенского

передавая точно виденное — деревья, ворону на ветке, сугробы снега в саду, — они являются свидетельством давно знакомой нам нежной любви художника к самым незначительным кускам природы, ибо Врубель в каждой мелочи был художником.

Выставка этого богатейшего собрания рисунков по справедливости будет воспринята московской общественностью как событие большого художественного значения, вносящего немало нового в понимание замечательного графического наследия великого мастера.

М. А. Врубель. Вид из окна. Сад. Зима.
1904. Рисунок из собрания семьи Ф. А. Усольцева



М. А. Врубель. Портрет В. А. Усольцевой.
1905. ГРМ

ДВЕ ВЫСТАВКИ*

Среди множества приличных, неприличных и просто скучных выставок этой зимы останутся в памяти только три: Борисова-Мусатова, М. В. Нестерова и выставка "Голубой розы". На остальных было, то тут, то там, кое-что рассыпано, но это немногое совершенно тонуло в массе ненужного, серого, липкого выставочного материала, и самые выставки, конечно, никогда больше не вспомнятся. И слава Богу. Я надеюсь как-нибудь вернуться еще к кружку художников "Голубой розы"; теперь же мне хотелось бы высказать несколько мыслей, упорно меня преследующих с тех пор, как я побывал на Мусатовской и Нестеровской выставках.

Для художника нет ничего выгоднее, но и нет ничего опаснее, как отдельная выставка его произведений. Как "полное собрание сочинений" для писателя, такая собирательная выставка выдвигает все достоинства, но и предательски вскрывает все язвы автора; это пробный камень подлинности и живучести творчества. Памяти Мусатова его последняя выставка сослужила большую службу; то гипнотизирующее очарование, которое всегда струилось из его картин, получило здесь некоторое объяснение, убедительное, разумеется, лишь настолько, насколько эти полумысли-полуощущения вообще объяснимы.

Есть одно томительное и чудесное состояние. Совершенно неожиданно и необъяснимо, без всякой видимой причины, где-то на самом дне души начинают шевелиться давно уснувшие переживания; встают воспоминания далекого детства, вырастают пугающе-ясные картины и со всех сторон ползут до боли острые ощущения. И кажется, что кто-то незнаемый и страшный собрал в один гигантский узел все нити твоих переживаний и бросил ими в тебя. Только искусство обладает тайной произвольно вызывать эти драгоценные переживания. Когда читаешь отповедь Татьяны и доходишь до "полки книг" и "тихого сада", то что-то внутри мучительно сжимается и вот-вот где-то что-то надтреснет, вскроется и из глубины поднимается давно уснувшее. Нечто похожее чувствуешь, когда слышишь музыку "Детской" Мусоргского или читаешь чеховские рассказы о детворе. Искусство Мусатова будит те же чувства. Он никогда не изображал детей, но во всем, что он делал, есть такая хрустальность грез, такая убедительность ухода вдаль, отрешения от настоящего, что одни лишь воспоминания детства могут протянуть руку этим несегодняшним чувствам. Только подлинные поэты владеют даром втягивать в закол-

* Журнал "Весы". 1907. № 3. С. 101—105.

В. Э. Борисов-Мусатов. Водоем.
1902. ГТГ

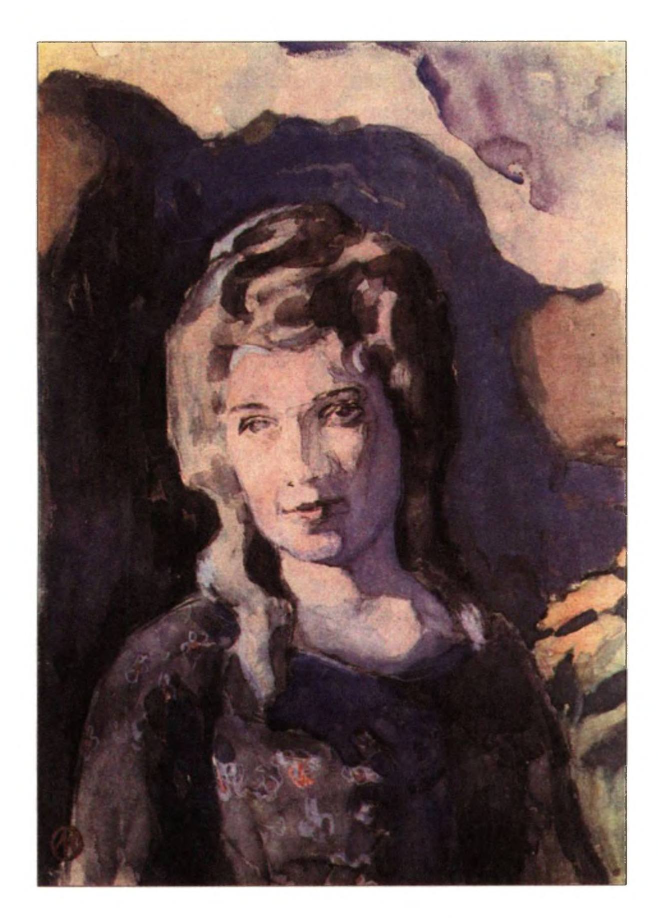
дованный круг своих капризных и властных хотений, и Мусатов был, несомненно, подлинным поэтом.

Каждое искусство, наряду с теми чертами, которые его роднят с другими искусствами, имеет нечто, исключительно ему одному свойственное. Есть в живописи такие специфические стороны, которых нельзя перевести на язык литературы или музыки и обратно. И каждое искусство дорого, главным образом, этой специфичностью своего космоса. Ибо только здесь, в этом, ему одному доступном мире, художник может стать властелином. Поэзия в живописи далеко не то, что поэзия в литературе. Когда живописец прибегает к чисто литературным приемам, он всегда оказывается неизмеримо слабее писателя. Мусатов никогда не покидал своего искусства, он — чистый живо-

В. Э. Борисов-Мусатов. Призраки.
1902—1903. ГТГ

писец, и вся его поэзия есть результат его живописных, а не литературных эмоций. По самому складу своей художественной натуры он — типичный представитель того искусства возврата и синтеза, которое всегда является на смену искусству натиска и бунта.

Художники-бунтари смотрят только вперед, художники возврата — вечно оглядываются назад. Бунтари созидают, сокрушая; такими были Делакруа, Курбе, Мане, Сезанн и Гоген. Синтетики подводят итоги завоеваниям и в противовес рвущимся вперед бунтарям бьют отбой и зовут назад. Вечному бунту в душе они противополагают вечный мир, неустанное созерцание; им редок воздух на горных вершинах и резок бодрый верхний ветер; они зовут назад, в зеленую



В. Э. Борисов-Мусатов. Дама в голубом.
1904—1905. Этюд из неосуществленного панно "Летняя мелодия"

долину, где мирно бродят стада и льются сладкие звуки свирели. Искусство бунтарей всегда сильно, здорово, но грубо; искусство созерцателей — слабо, немощно, но необычайно обаятельно. Почти всегда оно надломленно и несовершенно по форме, но самая надломленность есть уже его стиль. Таким было искусство александрийцев, искусство друзей Лоренцо Великолепного, собиравшихся в вилле Кареджи, таково же и искусство Сомова и Мусатова. Но в то время как Сомов забил отбой натуралистическому движению 80-х годов и вернулся к живописному языку наших прадедов, Мусатов, пройдя сквозь импрессионизм, не отверг его, а только утомился им и сумел взять из него то, что помогло ему выразить себя.

Если выставка Мусатова вплела в его посмертный венок новые цветы, то Нестеровская принесла лишь горькие разочарования. Мусатовская была похожа на оранжерею, наполненную душистыми нежными цветами; на Нестеровской трудно было отделаться от мысли, что там, у Мусатова, — что-то мучительно-близкое, родное, а здесь — чужое. Там тоже не было жизни, не было сада, а была именно оранжерея, но было так хорошо и тепло и так согревали всех эти светлые грезы. Нестеровская выставка обдавала холодом подземелья; тут были не грезы, а только симуляция их. И сама поэзия нестеровских холстов — не поэзия живописи, а поэзия литературы. Его картины слишком легко можно рассказывать словами и слишком нетрудно найти их литературные источники. Суриков, Сомов, Врубель и Мусатов создали свой мир, неведомый ни Фету, ни Толстому, ни Достоевскому, ни лучшим нашим современным поэтам; Нестеров только иллюстрировал с переменным успехом Печерского и Достоевского, а в религиозных композициях дал лишь несколько новых оттенков и вариантов васнецовских идей.

И тут-то, рядом с первоисточниками, обнаружилась вся несостоятельность этого приема. Неужели в нестеровских женских типах действительно намекается Настасья Филипповна? Нет, только у Сурикова наметился тот странный, мятущийся и придавленный, дерзкий и робкий дух, который так захватывает в женских характерах Достоевского. И это потому, что Суриков высмотрел их в жизни и выносил в своей душе, а не вычитал у Достоевского. Нестеров делал все для того, чтобы от его холстов пахло Русью и русским духом, и все же этой Руси у него меньше, чем у Сурикова, у Рябушкина, у Бородина и у Римского-Корсакова. У них было то острое чутье минувшего, которое заставляет забывать все промахи против истории, просто не видеть их, а ошибки Нестерова назойливо лезут в глаза и преследуют. И видишь, что весь его так называемый северный дух просто выдуман, что он севера не знает, ибо если бы знал, то не сочинял бы таких не русских в пропорциях и не северных церковок. Есть правда и в самых хрустальных сказках, и нельзя только сочинять, но нужно и знать, и если Римскому-Корсакову удалось создать такую гениальную вещь, как "Царь Салтан", то это потому, что после самого кропотливого изучения русских песен он в совершенстве постиг тайну их русского лада.

Этого русского лада нет в нестеровской живописи; если бы он его чувствовал, то он не заливал бы своих картин таким морем патоки. Север суров, неуклюж и груб, и грубая живопись Сурикова передает его несравненно ближе, чем помадные краски Нестерова. Самый язык нестеровской живописи до того истрепан и так наскучил еще в 90-х годах, что для того, чтобы выступать с ними теперь, нужно вложить в картину гигантское содержание. Это похоже на то, как если бы кто-нибудь теперь, после всех красок Бальмонта, Брюсова и Белого, издал 12 томов стихов, написанных одним пятистопным ямбом. Ведь если это будет даже неплохо, но не будет гениально, как у Пушкина, то на

В. Э. Борисов-Мусатов. Реквием.
1905. ГТГ

двадцатой странице станет окончательно нестерпимым. Живопись Нестерова — пятистопный ямб, изданный приблизительно в двухстах томах. Все то, что набило оскомину в ужасный период "левитановщины", наступивший после смерти этого большого художника, — все это вновь воскресло в живописи Нестерова, поистине нищей и пустынной.

У Мусатова есть свой стиль, до такой степени определенный и несомненный, что он проникает насквозь каждую безделицу, к которой художник прикасался. Делать иначе Мусатов не умел и не мог. У Нестерова — не стиль, а стилизация, то неприятное выжимание из себя всяких наивностей, которое все мы лет десять тому назад еще принимали за подлинное выражение эмоций только потому, что слишком мало было еще сделано и трудно было разбираться. Я делал над собой невероятное усилие, чтобы быть вполне беспристрастным, и пытался увидеть хоть какой-нибудь намек на мистическое прозрение во всех этих "Дмитриях", "Сергиях" и "Варварах", но ничего, кроме дурного

М. В. Нестеров. Великий постриг.
1897—1898. ГРМ

вкуса, в них найти не мог. Я думаю, что это прозрение гораздо чаще бывает там, где о нем не слишком заботятся. И еще я думаю, что времена Беато Анджелико и Андрея Рублева миновали безвозвратно и если вообще возможна речь о возрождении религиозной живописи и мы когда-нибудь до него доживем, то уж, конечно, эта живопись даже отдаленно не будет напоминать нестеровских святых.

И все же Нестеров, несомненно, значительная фигура в русском искусстве. В его ранних картинах, которые были в сущности пейзажами с "религиозным стаффажем", он был очень своеобразным художником, обещавшим чрезвычай-

М. В. Нестеров. Димитрий царевич убиенный.
1898—1899. ГРМ

М. В. Нестеров. На горах.
1896. Киевский музей русского искусства

но много. Пейзажист по призванию, он воспитывался в такое время, когда живопись принято было делить на высокую и подлую; к первой относилась историческая и религиозная, ко второй — жанр, пейзаж и другие низости. Нестерову захотелось высоких подвигов и настоящей славы, славы у большой публики. И он нашел ее.

"ГОЛУБАЯ РОЗА"*

Эта выставка выгодно отличалась от других уже тем, что не была на них похожа. Устроителям удалось внести в нее ту интимность и уютность, которых так недостает московским выставкам. На стенах, обитых тонкой материей, приятных — я сказал бы, слишком приятных, — серых тонов висели картины, почти не отличавшиеся по краскам от этой обивки. Казалось, что всем участникам была предложена одна общая гамма, в которой решено было выдержать всю выставку. Думаю даже, что я знаю автора гаммы: это — Павел Кузнецов. Разве все эти голубовато-жемчужные, блеклые, сонные краски Арапова, Бромирского, Сарьяна, Судейкина и Уткина не та же хорошо знакомая кузнецовская гамма? Разница лишь та, что у Кузнецова краски красивые, а у них только приятные, — увы, слишком приятные!

Боюсь, что на этом месте беспристрастие грозит меня покинуть. Но, говоря по совести, что может быть скучнее и ненужнее беспристрастия, этой мачехи всех добродетелей? Нет ничего, что бы я так мало ценил в живописи, как приятные краски, это гордое приобретение нового времени. Приятные краски могли еще иметь смысл как ответ на отвратительную живопись, заполнявшую все европейские выставки 60-х и 70-х годов. Когда Уистлер высмотрел у японцев их красочные сочетания и перевел их на язык своих симфоний и arrangements, то это казалось откровением; но когда шотландцы и их французские и немецкие имитаторы окончательно осиропили его живопись и низвели ее до пошлости конфетной коробки, тогда обнаружилась вся дешевизна красок, "приятных во всех отношениях". И лучшие художники послали приятным краскам свое проклятие: Сезанн, Ван Гог, Гоген и, наконец, Морис Дени, вчера еще сам наиприятнейший колорист. Они подали руку старым мастерам, не знавшим обезличивающей заразы "приятности".

Есть еще одно приобретение нового времени, которым нам тоже незачем слишком кичиться перед бедными Веронезами и Рубенсами, — это так называемый "вкус" со всеми знакомыми вариантами современной газетной терминологии: "с большим вкусом", "много вкуса в композиции" и т. д. Этот вкус в кавычках — явление чрезвычайно близкое к "приятным" краскам и совершенно тождественного происхождения. После варварской безвкусицы недавнего прошлого глаз не без удовлетворения отдыхал на заманчивой кухне уистлеровских "вкусных" пятен, но, Боже, до какой пошлости довели и эту уистлеровскую выдумку!

---

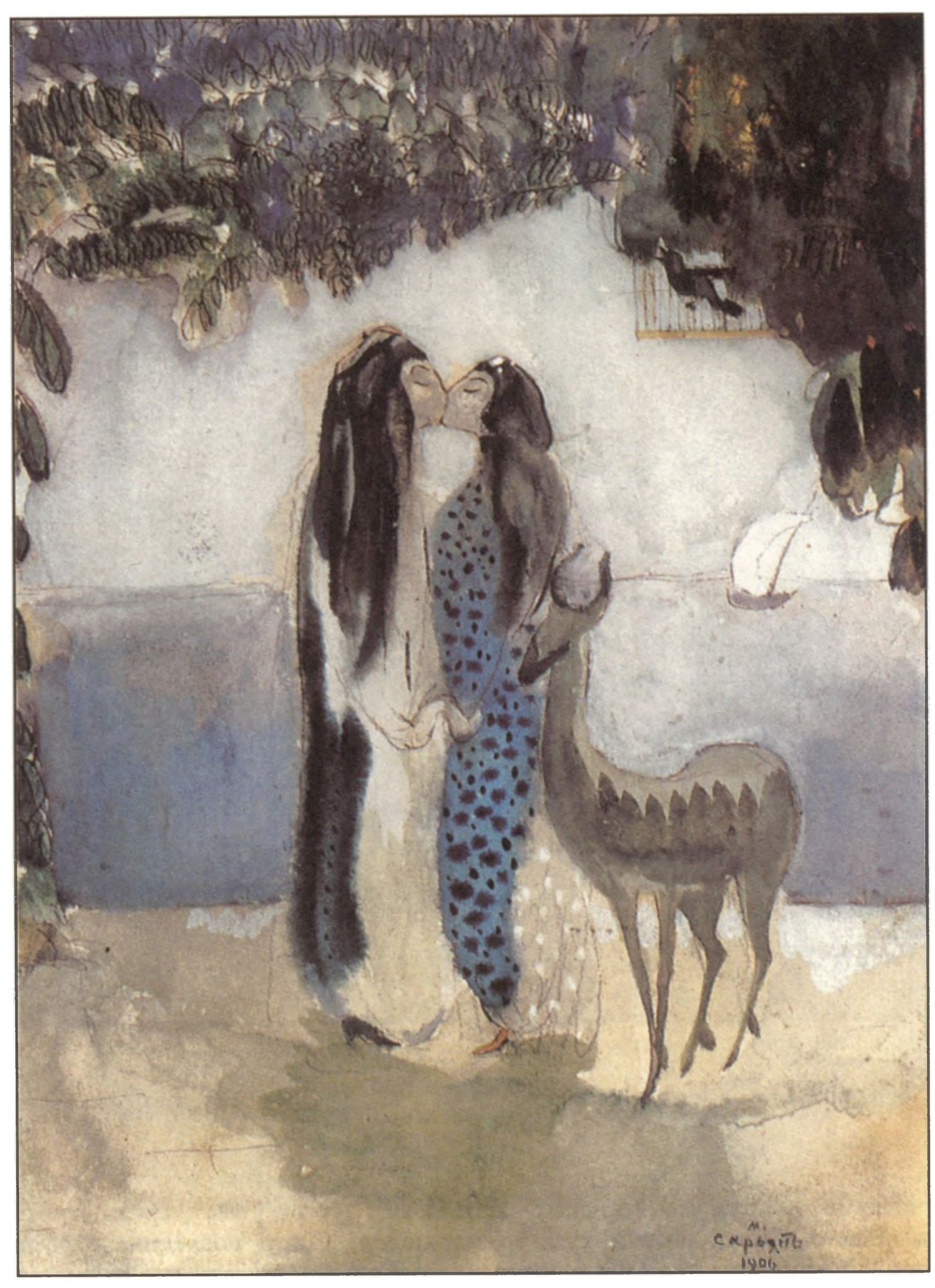
* Журнал "Весы". 1097. № 5. С. 93—96.

П. В. Кузнецов. Любовь матери.

1905—1906. Местонахождение неизвестно. Воспр.: журнал "Золотое руно". 1907. № 5

П. С. Уткин. Сон.
1905. Декоративное панно. ГРМ

Мне не хотелось бы огорчать участников "Голубой розы", среди которых есть немало талантливых и культурных людей — эти последние особенно редки, а потому и ценны в наше время, — но я должен сказать, что на выставке было непростительно много "приятностей" и до одури много "вкуса". Совершенно лишен его Кузнецов, и на его грубом варварстве отдыхаешь после



М. С. Сарьян. Любовь.
1906. Музей М. С. Сарьяна. Ереван

сладостей Бромирского и пряностей Судейкина. Оба они очень одаренные люди, но оба попали в какой-то тупик. Бромирский хотел бы быть Майолем и "древнепластическим греком" и египтянином, и в этом нет ничего дурного, ибо Майоль отличный скульптор, а греки и египтяне во много раз лучше. Но у Майоля как раз нет и намека на дурной вкус или на плохо замаскированную пошловатость, которой насквозь пропитаны "вкусно" сделанные статуэтки Бромирского. В сравнении с ними Майоль — просто дикарь, готтентот какой-то. А греков и египтян оставим лучше в покое. Все последние статуэтки Бромирского лучше, конечно, тех, в которых он отдал когда-то дань Трубецкому, а позже — Врубелю, но все же это не скульптура. В неуклюжих мраморных глыбах увальня Матвеева гораздо больше скульптуры, чем в этих, подозрительно ловких терракотах. Однако восхищаться ими я также отказываюсь. Да и как можно восхищаться этими бирюльками, когда тут же, в центре Москвы, в Богоявленском монастыре, стыдливо прячутся от всех три гениальных создания величайшего скульптора XVIII века — Гудона.

У Судейкина отличная изобретательность и прямо восхитительные идеи, но ему надо бы делать миниатюры, а его тянет к сикстинским потолкам. Его "вкус" был бы очень уместен в крошечных безделушках, в заставках, которые ему удаются, вообще в вещах скорее графических, нежели живописных наконец, может быть, в ювелирных изделиях, но в больших вещах он невыносим, если это не такие откровенно орнаментальные панно, как "птицы" или отличная "Корзина цветов". Я скорее согласился бы жить в комнате, расписанной усатыми женщинами Кнабе — ganz verrückter Knabe, — нежели знать, что на меня годами будут смотреть со стен розово-душистые "Венеции" и "Дефилеи" и прочие сладости. Черный хлеб можно есть каждый день, если желудок варит, но питаться два года подряд одним рахат-лукумом, ей-Богу, нельзя. Даже "подворотную" живопись Рябушинского и нелепый вздор фон Визена предпочтешь таким стенам.

Из художников, счастливо избежавших "приятности" и "вкуса", нужно прежде всего назвать Феофилактова, обладающего редким чувством черных и белых масс; его рисунки "Дьявол" и "Диалог" так красочны, что в воспоминании оставляют впечатление не рисунков, а живописи. От того же упрека совершенно свободен Николай Милиоти, единственный художник, нарушающий своими звучными фанфарами впечатление сурдинки, которое остается после посещения выставки! Впрочем, и про Рябушинского трудно сказать, чтобы он писал под сурдинку, как нет у него и "приятных" красок и нет "вкуса". Но, по правде сказать, я затрудняюсь сказать, что же, собственно, взамен всего этого у него есть? Его картины — такое сверхъестественное, такое потрясающее дилетантство и при этом такая окончательная и бесповоротная уверенность в своей правоте, что в конце концов, честное слово, это уже и не так плохо.

Все то, что до сих пор облипает живопись Судейкина, было еще недавно, в удесятеренной степени главным содержанием картин Сапунова. Все, что он

Н. Н. Сапунов. Маскарад.
1907. ГТГ

делал раньше, было одним сплошным общим местом. Зато теперь в нем совершается какой-то крутой поворот к лучшему, свидетельством которого являются его отличные эскизы для постановки блоковского "Балаганчика" и эскиз занавеса, в котором Сапунов нашел очень не банальные, густые, красивые краски. Мне не хотелось бы забыть прелестный в чисто техническом отношении гротеск Дриттенпрейса "Маскарад фантош" и отличные графические вещи Арапова, а также его не лишенную значительности картину "Ритм".

* * *

Я имел наилучшего учителя, какой когда-либо был у живописца: его звали Солнце.

Клод Лоррен

Я просмотрел все, что написал, и меня взяла ужасная досада: забыл сказать самое главное. Пишу эти строки в деревне, вдали от всех выставок, картин, увлекательных бесед об искусстве и умных споров о ничтожных вещах. Теперь,

С. Ю. Судейкин. Гулянье.
1906. ГТГ

когда в комнату врывается дурманящий запах майских трав, когда под самым окном свистят скворцы и щелкает соловей и вся птичья и жучья мелюзга от глупой весенней радости с ума спятила и трещит, верещит и стрекочет по всем кустам, — теперь мне хочется крикнуть всем милым и талантливым участникам этой выставки: как, неужели и теперь, когда так безумно радуется природа, вы все еще прикидываетесь старичками, хилыми и немощными? Неужели и теперь, когда гудит весна, вы говорите не иначе как шепотом? Вы дрожите от холода, вы кутаетесь в меха, а на дворе греет солнце! Вы надеваете маски на ваши юные лица: зачем? Придет время, и вы успеете еще скрыть за ними ваши морщины. Но кто прикидывается стариком, тот еще молод! Я не верю в вашу дряхлость! Да здравствует молодость! Весна на дворе! Отдайте "дьяволов" Мережковскому, "ангелов" — Розанову и символику — Метерлинку и не верьте, что есть "увядающее солнце". Вот оно смотрит мне прямо в глаза и смеется над вами.

Дугино. Май.

СЕРГЕЙ ВАСИЛЬЕВИЧ МАЛЮТИН*

Мы ленивы и не любопытны.
"Путешествие в Арзрум"

Мы действительно ленивы и до упрека не любопытны. Появилось в 80-х годах минувшего столетия такое бесспорное, исключительное, такое огромное, сверкающее живописное дарование, как Сергей Малютин, а сонная царская Россия его не заметила. Критика, а с нею коллекционеры, а за ними музеи его проморгали.

Разве можно было художника малютинского калибра представлять в Третьяковской галерее двумя случайными холстиками? А Русский музей художника Малютина до революции просто не знал. В каких частных собраниях видали мы вещи Малютина? Кто заказывал портреты этому замечательному портретисту наших дней, одному из самых блестящих мастеров портретного искусства вообще.

Малютин весело и остроумно претворяет в своем декоративном искусстве русский лубок. Но настоящая стихия Малютина — живопись с натуры, пленэр.

В этой области он не знал соперников, несмотря на то что выступил на сцену одновременно с Константином Коровиным и Серовым. Каждая его новая вещь на ученических выставках второй половины 80-х годов была новой победой и озадачивала своей свежестью и неожиданностью.

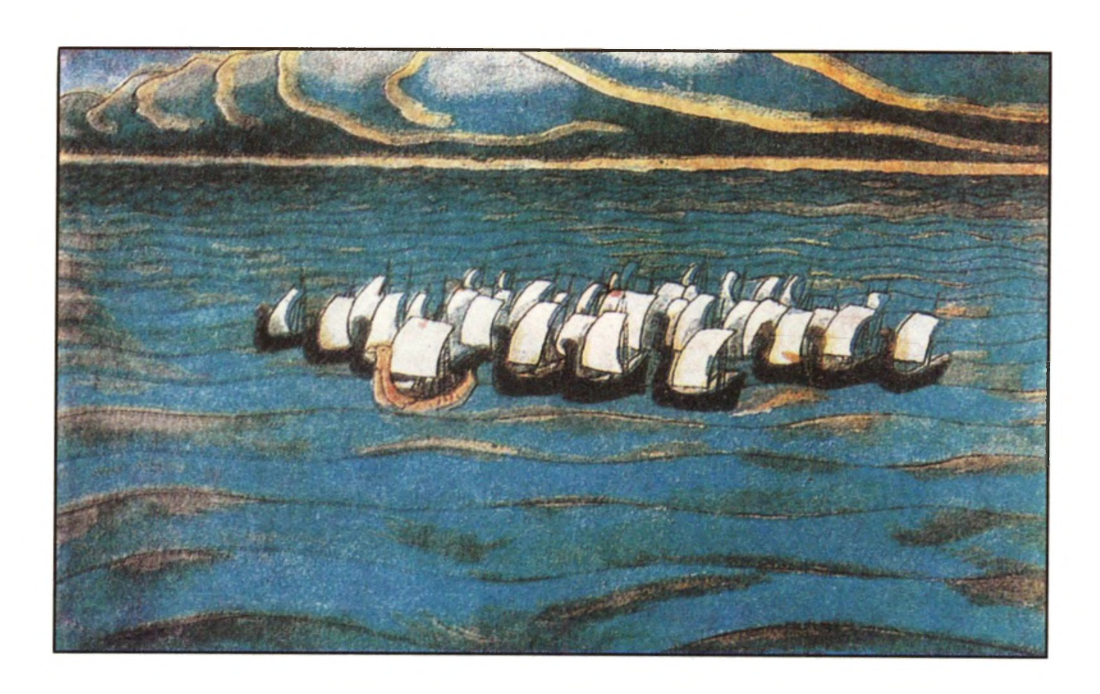
Как сейчас вижу его картину, изображавшую группу женщин, конвоируемых городовыми. Я был мальчиком-подростком, картины этой после того никогда более не видал, но ясно помню ее замечательный серебристый тон, помню женщину на первом плане, нагнувшуюся и выжимающую подмоченную юбку. Насколько я могу воспроизвести тогдашнее впечатление, картина не только отличалась прекрасной живописью, которую мы, тогдашняя молодежь, особенно остро воспринимали, но была насыщена подлинным социальным ядом.

Одна из лучших по живописи вещей Малютина — две молодые крестьянки на воздухе в деревне, — была им некогда подарена его товарищу по классу, художнику Бакшееву, у которого и висела в мастерской до 1913 года, когда перешла в другие руки. В то время я стоял во главе Третьяковской галереи и долго уламывал нового владельца картины продать ее в галерею, причем не останавливался перед крупной суммой. Все мои попытки были тщетны.

Между тем данное произведение действительно из ряда вон выдающееся. Ему трудно подыскать аналогию, и уж если ее искать, то искать придется высоко: во Франции, где-либо невдалеке от Эдуарда Мане.

* Выставка произведений С. В. Малютина. Каталог. М., 1936. С. 3—7.

С. В. Малютин. Автопортрет в шубе.
1901. ГТГ



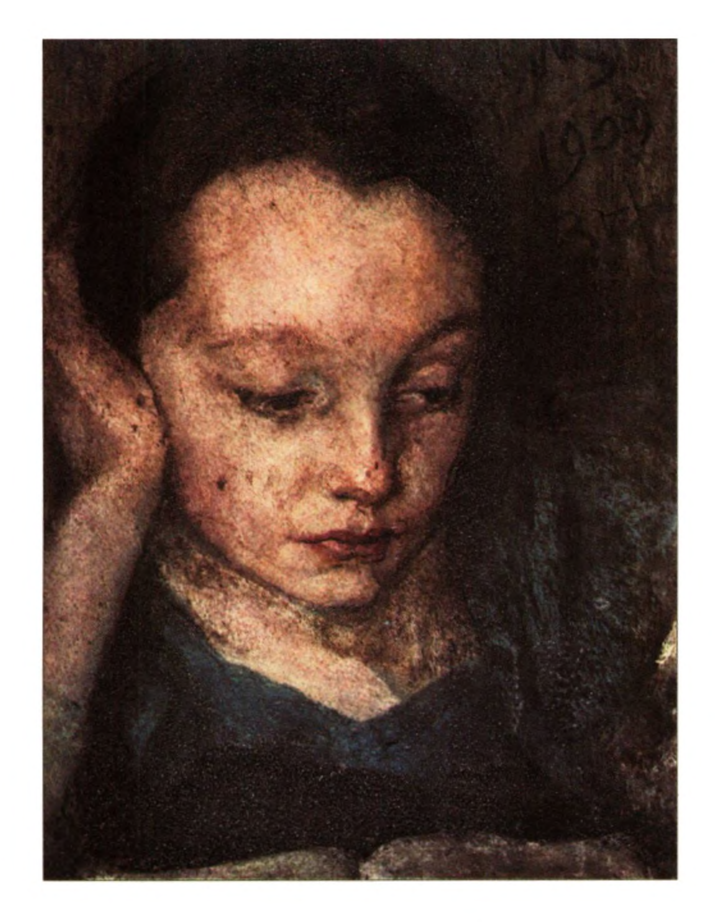
С. В. Малютин. Флот царя Салтана.
Иллюстрация к "Сказке о царе Салтане" А. С. Пушкина.
1898. ГТГ

Малютин не был тогда в Париже и не видал импрессионистов, но то, что ему хотелось здесь выразить и что он сумел бесподобно передать, умели выражать только французы, современники Мане: необычайная свежесть цветового восприятия фигур на фоне природы.

Эта небольшая картинка — совсем не исключение в малютинском искусстве, и если я уделяю ей и ее превратной судьбе столь исключительное внимание, то только потому, что в ней запечатлено одно из драгоценнейших свойств дарования этого мастера, а история ее есть в значительной степени история всего тернистого творческого пути художника, история его систематической недооценки.

Так было всегда, эта черта красной нитью проходит особенно через историю искусства XIX века: даже Милле, Курбе, Домье, Мане, Сезанн, Ван Гог были признаны только после смерти, что же говорить о сотне мастеров меньшего масштаба, абсолютно незначительных при жизни и воскресающих лишь ныне. А сколько дутых имен, сколько сомнительных мировых знаменитостей было предано забвению уже через десяток лет после их смерти.

Хотелось бы предостеречь подрастающее художественное поколение от переоценки своих сил и особенно своих знаний и недооценки сил своих предшественников. Выставка Малютина дает отличный повод для этого. Вот



С. В. Малютин. Портрет Веры Малютиной,
дочери художника.
1909. ГРМ

где есть чему поучиться нашим кадрам, стоит только пристально всмотреться в пройденный художником долгий путь.

Как ни силен Малютин в пленэре, но еще более заметное место в его творчестве принадлежит портретам. Здесь его мастерство, знания, чувство, артистическая интуиция празднуют высшую победу.

В свое время мне посчастливилось заказать Малютину для Третьяковской галереи портреты Нестерова, Аполлинария Васнецова и Юона. Тогда же мы вели с ним переговоры о большом групповом портрете всех членов "Союза русских художников", который должен был явиться парным групповому же портрету членов "Мира искусства", заказанному одновременно Кустодиеву. Но началась мировая война, Кустодиев успел написать только эскиз картины,

С. В. Малютин. Портрет В. В. Переплетчикова.
1912. ГРМ

да серию портретов-этюдов, находящихся в Русском музее, а Малютин не мог даже приступить к своей картине-портрету.

Какая радость была бы, если бы эти два произведения были осуществлены.

Портреты Малютина всегда жизненны, композиционно хорошо вписаны в раму, прекрасно вылеплены, выдержаны в гармоничных цветовых отношениях и отличаются меткостью характеристики. Почему так мало заказывали портреты советских деятелей именно этому художнику, такому мастеру головы и рук, двух главных слагаемых человеческого характера. Для своих портретов Малютин создал собственный метод пастельной техники, несколько отличный по приему от общепринятого.

Знание природы так велико у Малютина, что он полушутя-полусерьезно пишет целые сцены в натуральную величину по фотографиям, давая иллюзию этюда, написанного с натуры. Можно не быть сторонником ни этих вещей, ни

этого метода, но легко понять, что мастер, столь мало тревожимый заказчиками в мастерской, которую он к тому же редко покидает, поневоле прибегает к коллекции старых фотографий, открывающих ему некое окно в природу.

Далеко не все лучшее, что сделано Малютиным, удалось собрать на его выставку. Особенно это относится к раннему периоду художника. Щедрый и расточительный, как все истинные таланты, он дарил свои драгоценные этюды направо и налево, и, если они не погибли, быть может, когда-нибудь мы их еще увидим. Но были вещи, памятные по выставкам и воспроизведенные в каталогах, которые погибли безвозвратно, притом от руки автора: иные он изрезал, как чудесный пленэрный портрет Климентьевой, чем-то художника задевшей, другие переписаны им позднее новыми этюдами.

Из портретов художников кроме упомянутых выше особенно запомнились: Переплетчиков, Виноградов, Жуковский, Бялыницкий-Бируля, Аладжалов; из других византинист Кондаков, архитектор Жолтовский, инженер Успенский, Сахаров и десяток-другой лиц менее известных.

Будем хоть чуточку менее ленивы и хоть капельку любопытнее, попытаемся хотя бы показом персональной малютинской выставки подвинуть наши мощные организации на большие групповые портретные заказы мастеру, все еще свежему, доброму и полному творческих сил.

КОММЕНТАРИИ

МОЯ ЖИЗНЬ. АВТОМОНОГРАФИЯ

Главной документальной основой мемуаров художника были не дневниковые записи (он их не вел), а его исключительно обширная переписка. К ней он обращался порой по нескольку раз в течение дня. По самым скромным подсчетам она приближается к десятку тысяч писем самого Грабаря и примерно к четырнадцати тысячам посланий, адресованных ему различными корреспондентами — родными, друзьями, сотрудниками по общим художественным, научным, общественным делам. Наиболее важная часть этих материалов — 1095 писем Грабаря — опубликована в трехтомном издании, вышедшем в свет в 1974—1983 гг. В комментариях к нему помещены отрывки из посланий корреспондентов Грабаря.

Работа над "Автомонографией" велась не вслед за книгой о Репине и параллельно с подготовкой исследования о Серове, как нередко считают, а одновременно с переработкой в двухтомник монографии о Репине (1933—1936 гг.). В одной из глав "Автомонографии" Грабарь указывает, что пишет ее в год 35-летия со времени выхода первого номера журнала "Мир искусства" (1898 г.), то есть в 1933 г. Начатая еще раньше, "Автомонография" должна была выйти в свет в апреле 1934 г., как свидетельствует письмо Грабаря П. М. Дульскому от 13 января 1934 г., и приурочивалась к 45-летию его художественной и творческой деятельности. Однако издание появилось в начале 1937 г. в издательстве "Искусство". Причины такой задержки не объясняются ни самим Грабарем, ни исследователями его творчества.

Второй, дополненный вариант текста этих воспоминаний, хранится в отделе рукописей Третьяковской галереи.

С. 57. *Олеографии* — репродукции с картин, выполненные способом многокрасочной печати, которая должна не только воспроизводить тона картины, но и создавать иллюзию передачи на бумаге таких особенностей масляной живописи, как гладкие или выпуклые мазки кисти, структура полотна. Олеография широко распространилась в конце XIX в. Поборники высокой художественной культуры, стремившиеся к развитию вкусов общества, как правило, относились к олеографии негативно, считая, что с ее помощью пропагандируются далеко не лучшие образцы искусства, и что к тому же она начала практически подменять собой в восприятии публики сами оригиналы. В результате понятие "олеография" стали употреблять уже и как оценочное: им "клеймили" живопись малохудожественного качества, особенно работы натуралистического пошиба, использующие "зализанную" манеру письма.

С. 82. *Gartenlaube* (нем.) — садовая беседка. Излюбленные немецким мещанством XIX в. сентиментально-"сердечные" названия были в чести и у немалой части русских любителей журналов.

С. 92. *...бунт тринадцати конкурентов...* — Как показали исследования, в важном для истории русского искусства событии 1863 г., демонстративном выходе из Императорской Академии художеств в Петербурге конкурентов-учеников, участвовали не 13, а 14 человек — к протесту 13 живописцев присоединился и один скульптор. Их недовольство вызвало ущемление свободы выбора художником своей тематики: руководство Академии по традиции навязывало всем конкурентам-выпускникам одинаковую программу. Характерно, что в советское время за этим актом борьбы за свободу личности и свободу художников закрепился термин "бунт". И. Э. Грабарь пользуется здесь уже привычной новой терминологией.

С. 134. *В. В. Кандинский до сих пор состоит профессором в Дессау.* — Это упоминание свидетельствует о том, что И. Э. Грабарь вел работу над "Автомонографией" еще до 1933 г., когда ликвидация немецкими нацистами высшей школы, где преподавал Кандинский, вызвала широкий резонанс, особенно в кругах художественной интеллигенции. "Баухауз", Высшая школа строительства и художественного конструирования, был основан в 1919 г. архитектором В. Гропиусом в Веймаре. В разные годы в нем преподавал ряд новаторов в архитектуре, дизайне, живописи, имеющих сегодня мировую известность. В 1925 г. "Баухауз" был переведен в Дессау, в августе 1932 г. его деятельность была прервана нацистами как якобы "культурбольшевистская". Еще год школа просуществовала в Берлине как частное учреждение, затем была вынуждена прекратить свою деятельность. В. В. Кандинскому, уже в 1928 г. принявшему немецкое гражданство, в конце 1933 г. пришлось эмигрировать во Францию, где он жил до своей кончины 13 декабря 1944 г. Возможно, что все прочнее закреплявшийся в нашей стране резко осуждающий взгляд на русских эмигрантов, не возвращающихся в СССР, невольно наложил отпечаток на некоторые интонации книги Грабаря, и не только по отношению к Кандинскому. С другой стороны, Грабарь имел смелость не умолчать об этих людях, более того, написать о большинстве из них, например об А. Н. Бенуа, с глубоким уважением и любовью. В этом отношении его книга на десятилетия стала источником ценнейшей информации для ее читателей, а для молодежи, часто впервые узнававшей ряд имен деятелей русской культуры именно из "Автомонографии" Грабаря, она нередко была настоящим откровением.

С. 163. *Прежде всего, в корне неверен общепринятый взгляд на "Мир искусства"*... — В начале 1930-х гг. в советском искусствоведении сложилась закрепленная в книге Н. И. Соколовой (1934 г.) вульгарно-социологическая оценка целого направления в русском искусстве "серебряного века", связанного с обществом художников "Мир искусства", как якобы "объединения дворянско-буржуазных сил на изофронте". Грабарь страстно полемизирует с этой и другими огрубленными, примитивными оценками деятельности группы художников, которая внесла исключительно важный вклад в развитие отечественного изобразительного искусства, особенно графики и живописи, в обновление театра, пропаганду художественных знаний. Художники, объединившиеся вокруг созданного в 1898 г. журнала "Мир искусства" во главе с С. П. Дягилевым и А. Н. Бенуа, продолжали свою деятельность в России и за рубежом многие годы спустя после того, как этот журнал прекратил свое существование. В искусстве книги и театральной декорации они добились мирового признания. После выхода в свет книги Н. И. Соколовой, где хотя бы как-то анализировалась деятельность "Мира искусства", в его изучении в нашей стране наступила обусловленная официальной позицией тридцатилетняя пауза. Своеобразная "реабилитация" общества и творчества входивших в него художников началась лишь в 1960-х гг. В пору этого тридцатилетия книга И. Э. Грабаря оставалась одним из главных трудов, фактический материал и оценки которого противостояли вульгаризаторским попыткам дискредитировать "Мир искусства", принизить его роль, как и значение наследия участников объединения в истории русской и мировой художественной культуры.

С. 174. *...новое общество получило наименование "Союз русских художников"*... — Объединение, ставшее одним из самых многочисленных художественных сообществ России, включавшее московских и петербургских художников, существовало до 1923 г. При всем разнообразии творческих позиций его участников, в том числе и в расхождениях групповых — между мастерами Петербурга и живописцами Москвы, в целом для Союза были характерны тенденции к сочетанию традиций передвижников с принципами пленэрной живописи и использованием опыта импрессионизма. Второй важной особенностью были искания национальной характерности образов, "русскости". Большое внимание члены Союза уделяли пейзажной живописи и изображениям интерьеров, прежде всего усадебных. Влияние Союза прошло через всю историю советской живописи, то ослабевая в пору засилия жестких норм "социалистического реализма", то усиливаясь с их деградацией. Традиции Союза оказались особенно важны для части московских живописцев и для художников различных регионов России, приверженных уже испытанным методам работы. Тяготение к традиции еще в 1910 г. подметил у ряда "союзников" А. Н. Бенуа, что стало поводом для раскола организации (см. с. 222 настоящего издания).

С. 224. *"Ткальщицы гобеленов"*. — В современной искусствоведческой литературе России за этой картиной Веласкеса 1657 г. закрепилось название "Пряхи".

С. 236. *В. А. Серов — "Антон"*. — В кругу родных и близких Серову людей его нередко именовали "Антоном" ("Валентин" — "Валентоша" — "Тоша" — "Антон").

С. 259. *...наиболее реакционное десятилетие русской интеллигенции — от 1907 до 1917 года.* — Оценка, ставшая в одно время официальной, была напрямую связана со словами А. М. Горького о "позорном десятилетии" и превратилась в штамп, которого не избежали многие авторы публикаций об этом периоде. Между тем, мимоходом воспроизведя ее, И. Э. Грабарь всем содержанием своей "Автомонографии" опровергает такую однозначную характеристику, "ярлык" вместо живой и противоречивой ткани жизни.

С. 260. *"Голубая роза"*. — Название выставки, организованной в 1907 г. журналом "Золотое руно". Она настолько ярко выявила специфику декоративного символизма как общего принципа творчества ее участников и так высветила характерные особенности искусства каждого из них, что их затем десятилетиями именовали "голуборозовцами", хотя многие уже отошли от первоначального увлечения мистикой. Устойчивыми остались, однако, тяготение к восточным мотивам и символике образов, высокая культура декоративных решений. Оценку "Голубой розы" И. Э. Грабарь дает также в специальной статье, помещенной в этом издании.

С. 262. *"Коллегия по делам музеев и охране памятников искусства и старины"*. — Этот орган сложился не сразу, не в ноябре 1917 г., а под названием, которое приводит здесь И. Э. Грабарь, — в мае 1918 г.

С. 265. *Инициатива всех этих декретов исходила от В. И. Ленина.* — Как ясно уже из следующей фразы, инициатива по охране памятников искусства на деле шла снизу, от И. Э. Грабаря и других работников культуры, действительно специалистов, но новое государство в лице В. И. Ленина и А. В. Луначарского эту инициативу поддержало, причем в ряде случаев политики предлагали более радикальные меры, уже не охранного, а антицерковного характера, как это было, например, с декретом о национализации Троицкой лавры.

С. 266. *...значение работ... реставраторов-практиков и теоретиков.* — Краткий, почти сухой перечень того, что было сделано в 1918 г. и последующее время "группой подлинных энтузиастов своего дела", заслуживает неспешного прочтения и внимательного изучения. Тогда за этими скупыми строками откроется образ одного из важнейших культурных деяний в России XX в.

С. 271. *...выбирать между администрированием... и личным творчеством.* — Во вступительной статье к данному изданию мы уже пытались показать, какие коррективы в это высказывание Грабаря внесла его дальнейшая жизнь.

С. 283. *"Бубновый валет"*. — Объединение московских живописцев, возникшее в 1910 г. и сочетавшее глубокий интерес к изобразительному фольклору России с культурой постимпрессионизма, прежде всего с "сезаннизмом". Особое внимание художники этой группы А. Лентулов, П. Кончаловский, И. Машков, Р. Фальк, А. Куприн и другие уделяли натюрморту и пейзажу. В 1912 г. от "бубновалетцев" откололись художники, тяготевшие к исканиям в духе примитивизма, футуризма, экспрессионизма. В 1916 г. основная группа мастеров "Бубнового валета" влилась в "Мир искусства".

Объединение московских художников *"Маковец"*, основанное в 1921—1922 гг., имело недолгую, но яркую историю, стремилось к символико-драматической, философской трактовке образов, развивало традиции романтизма и экспрессионизма, высоко ценя в то же время возвышенно-духовный мир иконы. Общество распалось в 1926 г. Через два года была основана еще одна организация — "Общество московских живописцев", куда вошли бывшие "бубновалетцы" и участники "Маковца". В 1928 и 1929 гг. были открыты две выставки общества. Впоследствии многочисленные творческие объединения 1920-х гг. разделили общую судьбу — в 1930-е гг. все они были распущены, началось формирование единого Союза художников, членство в котором предполагало обязательное признание в качестве единого метода творчества "социалистического реализма".

Самобытность и иноземные влияния

Живопись. Византийские начала и их русская обработка

Два фрагмента являются составными частями обширного "Введения" И. Э. Грабаря к первой многотомной "Истории русского искусства" (1910—1914 гг.). Поскольку в этом коллективном труде участвовали специалисты разных профилей и разных взглядов на конкретные проблемы развития искусства, Грабарь как редактор всего издания настойчиво стремился обеспечить его концепционное единство в важнейших оценках и положениях. С этой целью он не только систематически обсуждал с авторами, главным образом на основе переписки, их задачи, планы, подход к материалу, варианты текста, но и придавал особое значение "установочной" роли "Введения", которое написал сам. В нем были сжато намечены основные линии и этапы развития русского искусства, изложены решения главных проблем, подробный анализ которых осуществлялся затем в томах на материалах архитектуры и искусства разными авторами "Истории". Во "Введении", таким образом, были утверждены стержневые для всего издания принципы.

В публикуемых фрагментах Грабарь обращается к двум важным проблемам, вокруг которых в начале XX века шли острые дискуссии: о роли иноземных влияний на русскую художественную культуру и о значении преемственности в ее эволюции. Он настаивал, что Россия имеет великое и самобытное искусство, способное осваивать и перерабатывать на свой лад художественные достижения других стран. И одновременно подчеркивал, что значение традиций не должно затмевать главного: именно открытость русского художественного творчества самым различным контактам с искусством других стран позволяет преодолевать тенденции догматизма, закостенелости, самоповторений. Без открытости невозможно обновление. Во "Введении" подчеркивается роль в этом, как и в обретении самобытности, великих мастеров.

Поскольку структура "Введения" отвечала структуре всего издания, а оно строилось по видам искусства и лишь внутри каждого вида — по хронологии, автор, рассмотрев интересующие его проблемы на примере архитектуры, обращается к ним вновь, дойдя до раздела о живописи. Здесь на примере творчества Андрея Рублева он лаконично раскрывает свои представления о самобытности и величии русского художественного гения. Как и в других случаях, главный критерий для Грабаря в оценке искусства — степень его художественности. Такое мерило позволяет ему отнести к наивысшим творениям русского искусства "Троицу" Андрея Рублева. Дальнейшее развитие идеи, изложенные во "Введении" получили в его конкретных исследованиях, в том числе в очерке "Феофан Грек".

Феофан Грек

Эта статья — одна из лучших работ Грабаря о древнерусском искусстве, как составная часть серии очерков под общим названием "В поисках древнерусской живописи", которые должны были отразить итоги реставрационных работ и экспедиций, осуществленных за первый год деятельности Музейного отдела Наркомпроса и Всероссийской комиссии по сохранению и раскрытию памятников искусства. В 1918 г. работы комиссии, возглавляемой Грабарем, велись параллельно во Владимире, куда отправилась первая экспедиция, и в Москве, где обследовали росписи Благовещенского собора в Кремле и начали реставрацию деисусного чина из этого собора. Свои представления о Феофане Греке в связи с результатами этой работы и намеревался выразить он в первоначальном, не опубликованном варианте статьи.

Лето 1920 г. ознаменовалось целым "венком" открытий фресок церкви Спаса Преображения на Ильине улице в Новгороде, где, как известно из летописи, в 1378 г. делал росписи Феофан Грек. Работы реставраторов продолжались и в сентябре 1921 г., уже

с учетом последних результатов расчисток. Грабарь завершил свою статью о великом художнике, указав, что хотя "точный облик" его творчества еще не вполне ясен, но он "уже более не загадка". Автор отмечал, в частности, что еще предстоит уточнять эволюцию манеры Феофана, а поскольку вокруг него было немало талантливых учеников, — следует постараться выделить долю их вклада. Статья впервые была напечатана в 1922 г. в "Казанском музейном вестнике" и стала классическим образцом нового, комплексного по своей методике, научного исследования древнерусского искусства, сочетающего непосредственное изучение памятника, использование результатов реставрационного процесса и обращение к свидетельствам современников художника — к летописным текстам и другому письменному наследию Древней Руси.

С. 331. *Аристотель.* — Речь идет об архитекторе, инженере, строителе крепостных сооружений Аристотеле Фиораванти из Болоньи, приглашенном в Москву для возведения в Кремле нового Успенского собора. Эта работа была выполнена в 1475—1479 гг.

С. 333. *Письмо Епифания Кириллу Белозерскому.* — Как показали последующие исследования, Епифаний адресовал свое письмо не Кириллу Белозерскому, а Кириллу — игумену Тверского Спасо-Афанасиева монастыря. Во время нашествия в 1408—1409 гг. на Москву Едигея была разорена и сожжена Троицкая обитель, где Епифаний, видимо, был монахом, и он нашел приют у Кирилла Тверского. В одной из книг Епифания тот увидел изображение храма Св. Софии в Константинополе и шесть лет спустя просил Епифания поведать, как оно появилось. Епифаний ответил письмом-восхвалением Феофана Грека, автора рисунка.

С. 336. *...обследование иконостаса московского Благовещенского собора.* — И. Э. Грабарь был первым исследователем древних икон Благовещенского собора, которые являются одним из главных памятников московской школы иконописи. Он связал живопись основных икон деисусного чина с именем Феофана Грека, а иконы праздничного ряда с творчеством Андрея Рублева и Прохора из Городца. Последующие исследования, особенно после демонтажа иконостаса и специального изучения икон в 1980 г., показали, что в ставшие классическими представления И. Э. Грабаря необходимо внести ряд корректив. Была уточнена история самого иконостаса Благовещенского собора, причем оказалось, что этот иконостас, судя по его размерам, первоначально принадлежал какому-то другому крупному храму Древней Руси. Появилась уверенность в том, что все основные иконы деисусного чина, отличающиеся исключительно высоким художественным качеством, исполнены именно Феофаном Греком, а не каким-то другим неизвестным греческим мастером. Не было единодушного мнения и относительно авторства замечательных икон праздничного чина — если И. Э. Грабарь, а за ним В. Н. Лазарев и другие ученые считали их работами Андрея Рублева, то ныне существует и другая версия — о создании их современниками позднего творчества этого мастера.

С. 343. *...икона "Донской Богоматери"...* — В отличие от И. Э. Грабаря, связывавшего эту икону непосредственно с творчеством Феофана Грека, многие современные исследователи отрицают такую прямую связь. Одна из версий — отнесение мастера "Донской Богоматери" к "кругу" Феофана Грека. Характерно, что сам Грабарь отнюдь не считал свою систему аргументации "абсолютной истиной" и писал: "Если ближайший исследователь... использовав приводимые здесь соображения, исправив и углубив их, сумеет ближе нас подойти к решению Феофановой загадки, мы будем считать нашу задачу исполненной".

Федор Яковлевич Алексеев

По оценке и самого автора, и биографов художника, этот очерк — одна из лучших его работ как историка искусства, в которой, пожалуй, впервые апробирован особый научный метод, широко применявшийся в последующих работах Грабаря. Это небольшое по объему исследовательское эссе опубликовано в 1907 г. в журнале "Старые годы". Оно основано на тщательней проработке огромного архивного материала не только об Алексееве, но и о всей жизни Академии художеств конца XVIII — начала XIX в. И конечно же, — на глубоком понимании специфики его художественных образов, характера творческих исканий. Жур-

нальная публикация привлекла внимание к мало известному широкой публике творчеству одного из корифеев отечественной художественной культуры.

С. 353. *Первые картины Алексеева... написаны... с таким артистическим брио...* — *Брио* (итал.) — блеск, живость, яркость. Это понятие часто употребляется для характеристики отразившегося в произведении искусства темперамента художника, эмоционального напора его работы.

С. 355. *Росписи плафонов.* — Росписи потолков или их частей. Они были особенно широко распространены в XVIII в. при украшении дворцовых помещений.

С. 356. *...Перезинотти свои уроки перспективы превратил в уроки "перспективной живописи".* — Как и его учитель Валериани, Перезинотти придавал важное значение при воспитании мастеров декоративной живописи задачам виртуозных перспективных расчетов. На этой основе художники должны были, например, создавать в живописи плафонов иллюзию колонн или арок, как бы продолжающих ввысь архитектуру зала, прорывающих пространство над головой зрителя. Это требовало умения писать предметы и фигуры в сложных пространственных ракурсах, обращаться к так называемой "лягушачьей перспективе" (взгляду резко снизу) и т. д.

С. 357. *Стаффаж* (фр.) — добавление в картине, необходимое для полноты художественного впечатления. Таковы нередко фигурки людей в пейзажах: своими размерами они дают представление о масштабах изображенного пространства, цветом одежд вносят красочные акценты в колористическую гамму, позами и жестами оживляют картину и т. д. При нарастании интереса художника к характеристике действий людей в пейзажной обстановке стаффаж может превратиться в нечто иное — жанровую сцену в пейзаже.

С. 358. *...особым очень мягким impasto...* — Итальянский термин, означающий "замешивание", "смесь", а в словоупотреблении живописцев — манера сочетания красок, их сопоставления и смешения.

С. 359. *Цвингер* — дворцовый ансамбль в Дрездене, построенный в стиле позднего барокко в 1711—1722 гг. архитектором М. Д. Пёппельманом. Ныне там размещены коллекции Дрезденской картинной галереи.

С. 378. *Архитектор Казаков... автор такого поистине потрясающего по красоте здания, как Румянцевский музей.* — Речь идет о Доме Пашкова в центре Москвы, построенном в 1784—1786 гг. В наши дни его автором считают В. И. Баженова. И. Э. Грабарь впоследствии не только согласился с доказательствами авторства Баженова, но и сам развил и подкрепил их.

Илья Ефимович Репин

Будучи учеником И. Е. Репина не столько по непосредственным занятиям у этого крупного художника, сколько по предметным урокам его творчества, Грабарь задумал посвятить ему отдельную монографию уже в 1906 г., когда составлял планы серии изданий в 30—40 наименований об известных мастерах искусства России. Вторая попытка непосредственного освоения репинской темы была предпринята в 1914 г. и продолжалась с перерывом до 30-х гг. В 1933 г. он впервые опубликовал исследование о Репине в серии "Жизнь замечательных людей". Сам характер популярного издания потребовал резкого сокращения текста, отказа от развернутого научного аппарата и других "уступок", но в то же время это в немалой степени обеспечило книге успех в широких читательских кругах. После того как в середине 1930-х гг. Репин был объявлен ярким ориентиром для советских художников-реалистов, и в 1936 г. в Третьяковке состоялась его большая персональная выставка, И. Э. Грабарю представился удобный случай опубликовать свою двухтомную монографию о художнике, которого всегда высоко ценили. Вразрез со всеми апологетическими установками того времени, он показывал наряду с несомненными достоинствами творчества Репина его слабости, колебания, метания. Используя еще не опубликованную тогда переписку Ильи Ефимовича, обращаясь к сохранившимся в собственной памяти эпизодам жизни и высказываниям художника, исследователю удалось на широком культурном фоне показать сложные пути становления выдающегося мастера. "При всем многообразии работ, посвященных

Репину и его времени, эта книга до сих пор не утратила своего значения. Не устарела периодизация творчества, все так же свежа оценка его наследия, остается непревзойденным анализ отдельных полотен, увиденных глазами мастера-живописца, — справедливо отмечает известный исследователь истории культуры О. И. Подобедова. — Даже фактическая сторона биографии, несмотря на последующие изыскания, остается в основе своей неизменной и лишь расширяется и дополняется новыми деталями". Надо сказать, что Игорь Эммануилович Грабарь неоднократно обращался к репинскому творчеству и позже, так в содружестве с И. С. Зильберштейном издал в 1948—1949 гг. двухтомник документов и исследований "Художественное наследие Репина".

С. 382. *Репин... поделился в одном из писем...* — Грабарь в монографии об И. Е. Репине широко использовал еще не опубликованные в ту пору письма художника. Позже были изданы переписка Репина с П. М. Третьяковым (1946), В. В. Стасовым (в трех томах, 1948—1950), И. Н. Крамским (1949), Л. Н. Толстым (в двух томах, 1949), письма к писателям и литературным деятелям (1950), письма к художникам и художественным деятелям (1952).

Валентин Александрович Серов

Серовская тема, как и репинская, занимает особое место в творчестве Грабаря. Современники вспоминают, с каким энтузиазмом он приступил к обследованию авторских архивов, знакомился с ранними произведениями Серова, как стремился проникнуть в его творческую лабораторию. Известно, что осенью 1906 г. он вместе с Серовым разбирал хранившиеся у художника рисунки, этюды, композиции, показ которых хозяин сопровождал своими комментариями. Позже Грабарь определил этот метод работы так: "Серов рассказывал — я записывал". На деле все было сложнее: шел интенсивный процесс осмысления творческого пути выдающегося художника и постижения его искусства не только в окончательных результатах, но и в напряженных исканиях этих итогов, в достоинствах и недостатках. То, что готовившаяся Грабарем монография в немалой мере становилась при этом и автомонографией Серова, давало исследователю возможность особенно широко и полно осветить труд и жизнь художника, наметить проблемы, кардинальные для освоения серовского творчества.

Встречи с Серовым, связанные с замыслом монографии, неоднократно происходили и позже. В 1912 г. Грабарь издал в журнале "Аполлон" в память о скоропостижно умершем художнике несколько глав монографии. В письме редактору С. Маковскому он сообщал: "Это тот самый текст, который я читал Серову незадолго до его кончины". Сама книга вышла в свет в 1914 г. и сразу получила широкое признание. Критик А. Я. Эфрос отмечал такую особую присущую ей черту — "жизненный трепет", которым овеяна книга, "сообщенный той любовью к человеческой личности художника", которая бывает лишь у тех, кто близко стоял к нему при его жизни и кто "дорожит им не по-академически", не потому только, что он "хорошо писал". Это был лучший посмертный памятник безвременно ушедшему художнику.

Стремясь увековечить память В. Серова, Грабарь подготовил посмертную выставку его произведений. В процессе ее подготовки Игорю Эммануиловичу удалось "привести в ясность" не только общее число произведений замечательного художника, но и их местонахождение. Это позволило подготовить для монографии научный аппарат, а также отобрать наиболее характерные произведения для иллюстрации книги, что весьма обогатило ее. В письме А. Н. Бенуа, датированном 12 декабря 1912 г., он спрашивал: "Нет ли у кого-нибудь серовских мелочей — этюдов, рисунков и прочего? Хотелось бы отметить их в списке, который ведь чем полнее, тем лучше..."

Уже после кончины И. Э. Грабаря вышла в 1965 г. в несколько сокращенном варианте монография "В. А. Серов. Жизнь и творчество", которую автор предполагал издать в виде двухтомника, основу которого должна была составлять книга, выпущенная в свет в далеком 1914 г.

Пятьдесят новооткрытых рисунков М. А. Врубеля

Небольшая выставка рисунков Врубеля из коллекции профессора И. Н. Введенского, показанная в выставочном зале Московского союза художников в 1955 г., стала событием в культурной жизни того времени. Она не только вносила новое в понимание графического наследия выдающегося мастера, но и оказалась неожиданностью для большинства художников и публики: при всем пристальном внимании к натуре врубелевские работы отличались большой экспрессией, делавшей их остросовременными. Это особенно контрастировало с произведениями еще господствовавшего тогда направления — "социалистического реализма". Выставка, организованная через два года после смерти Сталина, стала одним из первых шагов к последовавшей позднее "реабилитации" художественной культуры "серебряного века". И весьма символично, что именно И. Э. Грабарь, всегда высоко ценивший творчество Врубеля, как "великого мастера", представил его произведения советским любителям живописи.

Две выставки

Посмертная ретроспектива произведений В. Э. Борисова-Мусатова и статья о персональной выставке работ М. В. Нестерова, предваряющие выставочный каталог, вызвали волну откликов в печати. О Борисове-Мусатове с восторгом отзывались преимущественно литераторы-символисты, видевшие в нем чуткого поэта прошлого, мистика-воплотителя мечты о прекрасном гармоничном мире, прирожденного лирика. Соглашаясь в принципе с такой оценкой, Грабарь существенно откорректировал и дополнил эту характеристику. Он подчеркнул специфику живописи Борисова-Мусатова, эволюцию его стиля от импрессионизма к синтетизму, созерцательный характер творчества.

Что касается отзыва о выставке Нестерова, то его резкость объясняется прежде всего полемической заостренностью отношения автора к славословиям "мистических прозрений" в религиозных картинах художника. Считая Нестерова "несомненно значительной фигурой в русском искусстве", Грабарь твердо выступал против литературных спекуляций вокруг его религиозной живописи, оценивая ее не по замыслам, а по реальному эстетическому результату. Он усмотрел в нестеровских картинах "не грезы, а только симуляцию их", "не поэзию живописи, а поэзию литературы", не действительный "русский лад", а стремление вызвать умиление, "патоку". Грабарь утверждал, что Нестеров прежде всего "пейзажист по призванию", а его религиозные композиции — лишь вариации васнецовских идей. Сравнивая двух художников, он настаивал на отсутствии у Нестерова того органического сплава натурных наблюдений и фантазии, который присущ работам Мусатова. Это была хоть и суровая, но, по мнению большинства, справедливая критика.

Характерно, что Нестеров, воспринявший рецензию коллеги как "враждебную", и впоследствии продолжал искания в области религиозной живописи, однако не раз испытывал серьезные сомнения — тот ли путь избрал в искусстве. По сути во многом соглашался с Грабарем. В этом убеждает и провозглашенный художником призыв: "Я на натуре, как с компасом".

Статья не помешала им в последующие годы сохранять искреннее, уважительное отношение друг к другу.

С. 433. *Я делал над собой невероятное усилие, чтобы быть вполне беспристрастным.* — Редакция журнала "Весы", опубликовавшая статью Грабаря, видимо, сочла его критику творчества М. В. Нестерова резковатой и сделала к ней примечание, что считает вместе с И. Э. Грабарем Нестерова "значительной фигурой в русском искусстве". И в том же номере поместила еще одну статью -- "Выставка М. В. Нестерова", которую написал Максимилиан Волошин. Ряд его оценок выдержан в более мягкой форме, чем у Грабаря, но в целом Волошин с ним был солидарен.

"Голубая роза"

По свидетельству современников, Грабаря как критика отличало редкое сочетание: обостренное чувство нового и стремление к историзму в оценке художественных явлений современного искусства. Эта особенность весьма рельефно проявилась в доброжелательном и одновременно нелицеприятном отзыве о выставке "Голубая роза", открывшейся 18 марта 1907 г. в Москве, где демонстрировали свои достижения за последние два-три года живописцы-символисты "второй волны", в том числе Павел Кузнецов, Николай Сапунов, братья Милиоти и другие. Организована она была на средства Н. П. Рябушинского, активно участвующего в ее подготовке. Название, предложенное Андреем Белым, а по некоторым данным, Валерием Брюсовым, было своеобразным символом, заставляющим вспомнить и о розе как знаке мистической любви, и о голубом цвете, издавна несущем огромную символическую нагрузку, — "кажущемся" цвете неба и воды, одновременно реальном и условном, всегда ассоциируемом с беспредельностью пространства.

Грабарь справедливо отмечал, что многие из представленных участников выставки не устоялись в своих художественных исканиях, подчеркивал большое сходство в направлении творчества той поры, общую тягу к декоративному символизму. Как выяснилось позднее, он оказался прав в своем "пророчестве" — одаренные художники со временем отошли от мистических увлечений и упаднических настроений. В этой связи просто не может поражать убежденность молодого Грабаря в неизбежном крушении декадентского направления в искусстве.

С. 441. *Ganz verrückter Knabe* (нем.) — совершенно помешанный Кнабе.

Сергей Васильевич Малютин

Выставка С. В. Малютина состоялась в 1934 г. и была приурочена к 75-летию со дня рождения и 50-летию творческой деятельности художника. В отличие от С. П. Дягилева и А. Н. Бенуа, видевших в этом самобытном русском художнике поэта, "гениального фантаста", заставляющего зрителя верить своим вымыслам, блестящего художника-декоратора, Грабарь делает акцент на других его достоинствах, считая Малютина прежде всего замечательным мастером портретного искусства, усматривая его "настоящую стихию" в живописи с натуры, пленэре. Иными словами, он в полной мере отдавал должное станковому творчеству художника. Возможно, это во многом объяснялось спецификой юбилейной выставки: в пору жесткого осуждения в официальном искусствоведении стилистики модерна выставка комплектовалась на особый лад. Среди почти ста ее экспонатов вовсе не было работ, показывающих крупный вклад Малютина как архитектора и мастера прикладного искусства модерна, очень слабо был представлен он как декоратор и талантливый иллюстратор книги. Основное место на выставке занимали портреты, а также жанровые работы. Звучавшие в статье слова упрека о недооцененности этого даровитого человека — справедливая, хотя и горькая констатация того положения, которое постепенно изживает наше общество в последние десятилетия. А значит, недалек тот день, когда будет организована персональная выставка С. В. Малютина, где посетители смогут ознакомиться со всеми гранями его искусства.

С 444. *Мы ленивы и не любопытны.* — Слова А. С. Пушкина.

...картину, изображавшую группу женщин, конвоируемых городовыми. — Имеется в виду картина С. В. Малютина "По этапу" (1890), хранящаяся в Государственной Третьяковской галерее.

Одна из лучших по живописи вещей Малютина... — Речь идет о картине "Подруги" (1889). Находится в частном собрании.

УКАЗАТЕЛЬ ИМЕН

Абрикосов Владимир Алексеевич (1858 — не позднее нач. 1950-х гг.), гласный Московской городской думы и Московского губернского земского собрания, член Совета Третьяковской галереи (с 1899), сын Алексея Ивановича Абрикосова (1824—1904), владельца кондитерской фирмы в Москве — 234

Аванцо Иван Иосифович (?—1900), владелец магазина художественных принадлежностей и произведений искусства в Москве — 96

Адриан (76—138), римский император (117—138) — 223

Айвазовский (Гайвазовский) Иван Константинович (1817—1900), живописец-маринист — 56, 57

Айналов Дмитрий Власьевич (1862—1939), историк искусства — 346

Акимов Иван Акимович (1754—1814), живописец — 360, 364

Аксаков Константин Сергеевич (1817—1860), публицист, историк, критик, поэт; славянофил — 16

Аладжалов Мануил (Манук) Христофорович (1862—1934), живописец, пейзажист — 185, 449

Александр Арсен (1859—1937), французский художественный критик — 211

Александр I (1777—1825), российский император (с 1801) — 69, 88, 380

Александр II (1818—1881), российский император (с 1855) — 20

Александр III (1845—1894), российский император (с 1881) — 36, 37, 43, 69, 153, 154, 353

Александра Федоровна (1872—1918), императрица (с 1894), супруга Николая II — 154

Александрова-Мусатова Елена Владимировна, живописец, жена В. Э. Борисова-Мусатова — 180

Алексеев Федор Яковлевич (между 1753 и 1755—1824), живописец, первый в русской живописи мастер городского пейзажа. В 1773—1777 совершенствовался как театральный художник в Венеции — 56, 153, 211—213, 352—381, 454, 455

Алексеевы, помещики, владельцы подмосковной усадьбы Котляково, бывшей Бенкендорфов — 189

Альберти Леон Баттиста (1404—1472), итальянский ученый, архитектор, теоретик искусства — 125

Альбицкий Василий Иванович (1866—?), живописец — 65, 106

Аман-Жан Эдмонд (1860—1936), французский живописец — 107

Анджелико (собств. *Фра Джованни да Фьезоле*) (прозвище Иль Беато Анджелико) (ок. 1400—1455), флорентийский живописец Раннего Возрождения, монах-доминиканец, прозванный Блаженный и Ангельский — 329, 434

д'Андраде (собств. *ди Анради*) *Антонио* (1854—1942), португальский певец; выступал в Москве (1895) в составе итальянской труппы в Частной опере С. И. Мамонтова — 44

д'Андраде (собств. *ди Анради*) *Франческо* (1859—1921), португальский певец; выступал в Москве в составе итальянской труппы в Частной опере С. И. Мамонтова; брат А. д'Андраде — 44

Андреев Леонид Николаевич (1871—1919), писатель, драматург — 210

Андрей Маркович, старший технический служащий в Третьяковской галерее — 243, 247, 248

Анисфельд Борис Израилевич (1878—1973), живописец, театральный художник, график. После 1917 жил во Франции и США — 280, 281

Антропов Алексей Петрович (1716—1795), живописец, портретист — 358

Апраксины, владельцы подмосковной усадьбы Ольгово — 275

Арапов Анатолий Афанасьевич (1876—1949), живописец, театральный художник — 437, 442
Аргунов Иван Петрович (1729—1802), живописец, портретист — 354, 357
Аренский Антон Степанович (1861—1906), композитор, пианист, дирижер; профессор Московской консерватории — 92, 100, 101, 322
Ариосто Лудовико (1474—1533), итальянский поэт — 70
Арманд Мария Францевна, владелица номеров на Воздвиженке — 178
Арнольдсон Сигрид (1861—1943), шведская оперная певица; гастролировала в Москве (1886) и Петербурге — 44
Арпада (Арпады), династия венгерских князей (889—1000) и королей (1000—1301) — 16
Архипов Абрам Ефимович (1862—1930), живописец; педагог — 34, 35, 98, 117, 222
Астров Николай Иванович (1868—?), гласный Московской городской думы, затем городской голова — 239, 245, 254
Атрыганьев Николай Алексеевич (1823— 1892), живописец, пейзажист — 80
Ауэр Леопольд Семенович (1845—1930), скрипач, дирижер, профессор Петербургской консерватории — 283
Ашбе (Ажбе) Антон (1862—1905), словенский живописец и педагог; с 1891 руководитель частной художественной школы в Мюнхене — 6, 111—114, 116, 118—123, 125, 127—130, 134, 135, 137, 154, 180, 297, 323

Баженов Василий Иванович (1737 или 1738—1799), архитектор, один из основоположников классицизма в России — 228, 257, 357, 375, 455
Байрон Джордж Ноэл Гордон (1788—1824), английский поэт-романтик — 70
Бакст (наст. фам. *Розенберг*) *Лев Самойлович* (1866—1924), живописец, график, театральный художник; с 1909 большею частью жил в Париже — 100, 139, 144, 147, 148, 150, 152, 165, 168, 210
Бакунин Михаил Александрович (1814— 1876), революционер, философ, публицист, один из основателей теории анархизма и народничества — 73
Бакушинский Анатолий Васильевич (1883—1939), историк искусства, музейный деятель; директор Цветковской галереи, сотрудник ГТГ — 315
Бакшеев Василий Николаевич (1862—1958), живописец. Передвижник — 444
Балиев Никита Федорович (1877—1936), артист Московского Художественного театра, основатель театра миниатюр "Летучая мышь"; с 1920 жил за границей — 281, 283
Балтрушайтис Юргис Казимирович (1873—1944), литовский и русский поэт, художественный критик, переводчик; с 1939 жил в Париже — 206
Бальзак Оноре де (1799—1850), французский писатель — 51
Бальмонт Константин Дмитриевич (1867—1942), поэт-символист, переводчик; с 1920 жил во Франции — 119, 174, 422, 433
Барановский Петр Дмитриевич (1892— 1984), архитектор, исследователь и реставратор памятников древнерусского зодчества — 265, 270
Баратынский (Боратынский) Евгений Абрамович (1800—1844), поэт — 74
Бардыгин Михаил Никифорович (1858—?), ученик лицея цесаревича Николая, впоследствии гласный Егорьевской думы, сын Н. М. Бардыгина — 50
Бардыгин Никифор Михайлович (1835—1901), купец в Егорьевске и городской голова (с 1872) — 26, 50
Бартельс Ганс (Ханс) фон (1856—1913), немецкий живописец — 146, 163
Барятинский Иван Иванович (1767—1826), князь, с 1801 в Коллегии иностранных дел, в 1808—1812 чрезвычайный посланник и полномочный министр в Мюнхене — 380
Батюшков Федор Дмитриевич (1857—1920), литературовед, редактор журнала "Мир Божий" (1902—1906) — 102, 131
Бахрушин Василий Алексеевич (1833—1906), фабрикант, гласный Московской городской думы — 155
Безбородко Илья Андреевич (1756—1815), граф; дал средства на основание Нежинского лицея — 22
Бекелар Иоахим (ок. 1530—1574), нидерландский живописец — 301
Беккер Карл (1820—1900), немецкий живописец — 234
Беклемишев Владимир Александрович (1861—1920), скульптор, портретист; ректор Петербургской Академии художеств (в 1900—1902 и 1906—1911) — 93, 99

Бёклин Арнольд (1827—1901), швейцарский живописец — 103, 115
Беллотто Бернардо (1720—1780), итальянский живописец и офортист — 352, 353, 360, 369, 372
Белый Андрей (наст. имя и фам. *Борис Николаевич Бугаев*) (1880—1934), писатель, поэт, критик — 119, 174, 433, 458
Бельский Алексей Иванович (1730—1796), живописец. Сын Ивана Лазаревича Бельского, мастера Оружейной палаты. С 1745 служил в Канцелярии от строений — 358
Бельский Ефим Иванович (ок. 1730—1778), живописец. Сын И. Л. Бельского. Подмастерье "живописной команды" Канцелярии от строений — 359
Бельский Иван Иванович (1719—1799), живописец. Сын И. Л. Бельского. Служил в Оружейной палате (1743) и Канцелярии от строений (с 1743) — 358, 359
Бельский Михаил Иванович (1753—1794), живописец, портретист, сын И. И. Бельского — 359, 361
Бем (урожд. *Эндаурова*) *Елизавета Меркурьевна* (1843—1914), художница — 169
Бенар Поль Альбер (1849—1934), французский живописец, гравер, монументалист — 106, 107, 119, 163
Бенкендорфы, владельцы подмосковной усадьбы Котляково — 189, 197, 199
Бенуа Александр Николаевич (1870—1960), живописец, график, театральный художник, историк искусства, художественный критик; сын Н. Л. Бенуа; с 1926 жил во Франции — 5, 100, 139, 148—150, 152, 153, 159, 160, 165—169, 172, 173, 210—213, 222, 224, 228, 229, 254, 256, 262, 417, 451, 456, 458
Бенуа Альберт Николаевич (1852—1936), архитектор, акварелист, председатель Общества акварелистов; сын Н. Л. Бенуа; с 1924 жил во Франции — 148
Бенуа (урожд. *Кавос) Камилла Альбертовна* (ок. 1828—1891), жена Н. Л. Бенуа — 149
Бенуа Луи Жюль (Леонтий Николаевич) (1772—1822), повар, в России с 1794, придворный метрдотель (с 1808); дед А. Н. Бенуа — 149
Бенуа Николай Леонтьевич (1813—1898), архитектор, профессор Петербургской Академии художеств, председатель Петербургского общества архитекторов — 149
Бергер Эрнст (1857—?), австрийский живописец, график, специалист по шрифтам; работал в Мюнхене — 126
Бёрдсли (Бердслей) Обри Винсент (1872—1898), английский рисовальщик, гравер, писатель — 146, 150
Берс Андрей Евстафьевич (1808—1868), врач Московской дворцовой конторы; отец С. А. Толстой — 27
Бершадский Сергей Александрович (1850—1896), юрист, профессор Петербургского университета — 67, 68, 70
Бецкой (Бецкий) Иван Иванович (1704—1795), общественный деятель, президент Академии художеств (1763—1795), в 1762—1793 возглавлял Канцелярию от строений — 354, 356, 358, 360—363
Билибин Иван Яковлевич (1876—1942), график, театральный художник — 134, 139, 148, 151, 152, 173
Бильбасов Василий Алексеевич (1837—1904), историк, публицист, профессор Киевского университета, редактор газеты "Голос" (1871—1884) — 73
Бирон Эрнст Иоганн (1690—1772), граф, фаворит императрицы Анны Ивановны, герцог Курляндский — 257
Битепаж Фердинанд, петербургский книгопродавец и издатель — 83
Бларамберг Павел Иванович (1841—1907), композитор — 390, 407, 408
Блок Александр Александрович (1880—1921), поэт — 442
Боборыкин Петр Дмитриевич (1836—1921), писатель, драматург, театральный критик — 41, 119
Бобринский Алексей Александрович (1852—1927), граф, предводитель дворянства в Петербурге, вице-президент Петербургской Академии художеств; с 1919 жил за границей — 92
Бове Осип (Иосиф) Иванович (1784—1834), архитектор — 328
Богаевский Константин Федорович (1872—1943), живописец, акварелист, литограф — 92, 97
Богданов Александр Викторович (1833—1902), живописец, график, карикатурист — 64, 65
Богданов-Бельский Николай Петрович (1868—1945), живописец, рисовальщик, председатель Общества имени А. И. Куинджи; с 1921 жил в Латвии — 157

Богословский Дмитрий Федорович (1870—1939), живописец, реставратор — 134, 392, 393
Бодаревский Николай Корнильевич (1850—1921), живописец — 117, 157
Бодлер Шарль (1821—1867), французский поэт — 119
Бодо Жан Морис Эмиль (1845—1903), французский инженер, изобретатель буквопечатающего телеграфного аппарата — 292, 317, 321
Болонья Джованни (собств. *Жан Булонь*) (1524—1608), фламандский скульптор — 327
Бондаренко Иван Евграфович (1870—1947), архитектор, историк архитектуры — 265
Борисов Александр Алексеевич (1866—1934), живописец — 256
Борисов-Мусатов Виктор Эльпидифорович (1870—1905), живописец, график. Борисов-Мусатов оказал влияние на становление символизма в русской живописи начала XX в. и на творчество художников объединения "Голубая роза" — 106, 111, 127, 155, 175, 179, 180, 192, 208, 210, 212, 221, 260, 428—433, 457
Борисова-Мусатова Елена Владимировна — см. *Александрова-Мусатова Е. В.*
Боровиковский Владимир Лукич (1757— 1825), живописец — 210, 257, 414
Бородин Александр Порфирьевич (1833— 1887), композитор, ученый-химик, врач, общественный деятель; профессор, затем академик Медико-хирургической академии — 180, 328, 433
Борро Алессандро дель (XVII в.), испанский адмирал — 103
Бортнянский Дмитрий Степанович (1751—1825), композитор, дирижер, педагог; управляющий Придворной певческой капеллой — 43
Боткин Василий Петрович (1811/1812—1869), писатель, литературный и художественный критик — 167
Боткин Дмитрий Петрович (1829—1889), коллекционер, купец; председатель Московского общества любителей художеств — 30, 35, 37, 236
Боткин Михаил Петрович (1839—1914), живописец, коллекционер, вице-президент Общества поощрения художеств — 139, 167, 168
Боткин Петр Дмитриевич (1865—1931), директор Т-ва чайной торговли "Петра Боткина сыновья", владелец частной картинной галереи; сын Д. П. Боткина — 236
Боткин Петр Петрович, глава Т-ва чайной торговли "Петра Боткина сыновья" — 235, 236
Боткин Сергей Петрович (1832—1889), врач, основатель русской школы клиницистов, коллекционер — 167, 233
Боткин Сергей Сергеевич (1859—1910), врач-биохимик, профессор Военно-медицинской академии, коллекционер; сын С. П. Боткина — 233, 418
Боткина Александра Павловна (1867—1959), член Совета Третьяковской галереи, дочь П. М. Третьякова, жена С. С. Боткина — 233, 234, 240
Боткина Надежда Петровна — см. *Остроухова Н. П.*
Браз Иосиф (Осип) Эммануилович (1872—1936), живописец, график, педагог, коллекционер; после 1928 жил в Париже — 100, 103, 109, 110, 137, 173
Брак Жорж (1882—1963), французский живописец, график — 115
Браманте (собств. *Паскуччо д'Антонио*) *Донато* (1444—1514), итальянский архитектор — 223
Бредиус Абраам (1855—1946), нидерландский искусствовед — 40
Брейгель Питер Старший ("Мужицкий") (между 1525 и 1530—1569), нидерландский живописец, рисовальщик — 105
Брейгель Ян Старший ("Бархатный") (1568—1625), нидерландский живописец — 158
Бренна Викентий (Винченцо) Францевич (1745—1820), архитектор, художник-декоратор; по происхождению итальянец. Работал в России в 1783—1802 — 74
Бруни Николай Александрович (1856—1935), живописец, мозаичист, педагог; заведующий мозаичным отделением Петербургской Академии художеств — 92, 95, 97
Бруни Федор (Фиделио) Антонович (1799—1875), живописец, рисовальщик. Итальянец по происхождению. Хранитель картинной галереи Эрмитажа; ректор Петербургской Академии художеств (1855—1871) — 56, 117, 328
Брюллов Александр Павлович (1798—1877), архитектор, рисовальщик, акварелист, педагог; брат К. П. Брюллова — 74, 149
Брюллов Карл Павлович (1799—1852), живописец, рисовальщик; профессор Акаде-

мии художеств — 56, 69, 95, 102, 117, 149, 162, 210, 244, 245, 328, 339
Брюсов Валерий Яковлевич (1873—1924), поэт, переводчик, литературовед — 119, 174, 206, 259, 423, 433, 458
Брягин Евгений Иванович (1882—1943), живописец-миниатюрист, реставратор древнерусской живописи — 294
Брянский Виктор Диодорович, гласный Московской городской думы — 244, 245
Бугро Адольф Вильям (1825—1905), французский живописец — 44
Будилович Антон Семенович (1846—1908), филолог, славист; профессор Нежинского института, Варшавского университета, ректор Юрьевского университета, редактор-издатель "Московских ведомостей" — 19, 21, 22, 102
Будилович (урожд. *Добрянская) Елена Адольфовна,* жена А. С. Будиловича, сестра О. А. Грабарь — 19, 22
Будилович Лидия Антоновна — см. *Новгородцева Л. А.*
Будищев Алексей Николаевич (1867—1916), писатель, поэт — 63
Буланже Густав Кларенс Рудольф (1824—1888), французский живописец — 44
Буланже Жорж Эрнст Жан Мари (1837—1891), французский генерал, военный министр; участвовал в подавлении Парижской коммуны — 43
Булье Карл Иосифович, педагог, преподаватель французского языка и надзиратель в лицее цесаревича Николая (1770—1780-е гг.) — 44, 45
Буренин Виктор Петрович (1841—1926), литератор, публицист; сотрудник газеты "Новое время" — 101, 108, 115
Бурже Поль Шарль Жозеф (1852—1935), французский писатель — 72
Бурлюк Давид Давидович (1882—1967), живописец, поэт; с 1920 жил в США — 280, 281
Бутлеров Александр Михайлович (1828—1886), химик-органик, академик, профессор Петербургского университета — 102
Бутлеров Михаил Александрович, биолог, инспектор Юрьевского университета (1895—1899) — 102
Быков Петр Васильевич (1843—1930), библиограф, беллетрист, историк литературы — 63
Бялыницкий-Бируля Витольд Каэтанович (1872—1957), живописец — 449
Вагнер Владимир Александрович (1849— 1934), биолог, психолог, основатель русской сравнительной психологии; преподаватель зоологии в лицее цесаревича Николая, впоследствии профессор Петербургского университета (1906—1931) — 49
Вагнер Рихард (1813—1883), немецкий композитор, дирижер, музыкальный критик — 417
Валансьен Пьер Анри (1750—1819), французский пейзажист — 353
Валентинер Вильгельм Рейнхольд (1880—1958), немецкий искусствовед — 296
Валериани Джузеппе (?—1761), итальянский художник. С 1742 работал в России — 355, 357, 358, 365, 455
Валлен-Деламот Жан Батист Мишель (1729—1800), архитектор. Француз по происхождению — 355, 357
Ван Гог Винсент (1853—1890), голландский живописец, рисовальщик, офортист, литограф; с 1886 работал во Франции — 106, 115, 120, 149, 196, 241, 299, 437, 446
Ван Дейк Антонис (1599—1641), фламандский живописец, мастер портретной живописи — 95, 126
Варламов Константин Александрович (1848—1915), актер Александринского театра — 60
Варнек Александр Григорьевич (1782—1843), живописец, рисовальщик — 257
Василевский Ипполит Федорович (псевд. Буква) (1850 — после 1903), литератор, публицист; редактор журнала "Стрекоза" — 62
Васильев Василий Михайлович (1837—1891), певец, артист Императорских петербургских театров — 83
Васильев Федор Александрович (1850—1873), живописец, пейзажист — 29
Васильевский Василий Григорьевич (1838—1899), историк, академик, профессор Петербургского университета, редактор "Журнала Министерства народного просвещения" — 69
Васнецов Аполлинарий Михайлович (1856—1933), живописец, график, театральный художник; брат В. М. Васнецова — 98, 157, 447
Васнецов Виктор Михайлович (1848—1926), живописец, график, монументалист, театральный художник, автор ряда архитектурных работ — 93, 109, 237, 238, 243, 247, 249, 250, 383

Вейнберг Петр Исаевич (1830/1831? — 1908), поэт, переводчик, драматург, критик — 102, 103
Вейнер Петр Петрович (1879—1931), художественный критик, коллекционер, редактор-издатель журнала "Старые годы" — 211
Веласкес (собств. *Родригес де Сильва Веласкес) Диего* (1599—1660), испанский живописец — 103, 105, 112, 159, 224, 225, 237, 301, 316, 327, 395, 397, 452
Величко Василий Львович (1860—1903), поэт, публицист — 165
Венецианов Алексей Гаврилович (1780—1847), живописец, рисовальщик, литограф — 149, 328
Веревкин Владимир Николаевич (ок. 1820—1896), генерал от инфантерии, начальник Виленского военного округа, комендант Петропавловской крепости; отец М. В. Веревкиной — 96
Веревкина Мариамна Владимировна (1870—1938), живописец; жена А. Г. Явленского, с 1896 жила за границей — 92, 96, 111, 113, 114, 115, 121, 124, 127
Верещагин Василий Андреевич (1859—1931), камергер, статс-секретарь Государственного совета, гофмаршал; литератор, исследователь русской иллюстрированной книги, редактор журналов "Старые годы" (1907) и "Русский библиофил" (1915—1916); с 1921 жил во Франции — 211
Верещагин Василий Васильевич (1842—1904), живописец, баталист — 29, 156, 158, 234, 243, 248
Верлен Поль (1844—1896), французский поэт-символист — 119
Вермер Делфтский Ян (1632—1675), голландский живописец — 40, 103, 301
Верн Жюль (1828—1905), французский писатель — 32, 78
Вернадский Владимир Иванович (1863— 1945), естествоиспытатель, философ, общественный и политический деятель — 312
Верне́ Клод Жозеф (1714—1789), французский живописец, пейзажист — 353, 369, 372
Веронезе (собств. *Кальяри*) *Паоло* (1528—1588), итальянский живописец. Представитель венецианской школы — 104, 105, 223, 224, 237, 285, 366, 368
Веррокьо (собств. *Андреа ди Микеле Чони*) *Андреа дель* (1435 или 1436—1488), итальянский скульптор, живописец, ювелир. Представитель флорентийской школы — 122
Вильгельм II Гогенцоллерн (1859—1941), германский император и король Пруссии (1888—1918) — 113, 210, 211
Винклер Мартин (1893—1982), немецкий историк, специалист в области русской истории и древнерусского искусства; профессор Кенигсбергского университета — 303
Виноградов Анатолий Корнелиевич (1888—1946), писатель; директор Румянцевского музея, затем Государственной библиотеки им. В. И. Ленина — 274
Виноградов Петр Андреевич, филолог, преподаватель русского языка и логики в лицее цесаревича Николая (1872—1897) и 3-й московской гимназии — 53
Виноградов Сергей Арсеньевич (1869—1938), живописец, график, иллюстратор; с 1925 жил в Риге — 156, 157, 278, 288, 449
Виттория Алессандро (1524/1525—1608), венецианский скульптор, медальер — 122
Вишневский (Вишневецкий) Александр Леонидович (1861—1943), актер Московского Художественного театра — 141
Вишняков Иван Яковлевич (1699—1761), живописец, портретист — 358
Вишняков Николай Петрович (1841 — ок. 1920), купец, гласный Московской городской думы; член Совета Третьяковской галереи (1903—1905) — 234
Владимиров Владимир Константинович (1886—1953), театральный деятель, директор Малого театра (1924—1933) — 269
Водопьянов Михаил Васильевич (1899—1980), летчик, Герой Советского Союза — 315
Волков Ефим Ефимович (1844—1920), живописец, график, рисовальщик — 117, 157
Волконский Михаил Николаевич (1860— 1918), писатель, журналист, редактор журнала "Нива" (с 1892) — 66, 83
Волконский Сергей Григорьевич (1788—1865), князь, генерал-майор, участник Отечественной войны 1812, декабрист — 315
Воллар Амбруаз (1868—1939), парижский торговец картинами, книгоиздатель, коллекционер, писатель; владелец галереи — 107, 196
Вольтер (наст. имя *Франсуа Мари Аруэ*) (1694—1778), французский писатель, философ-просветитель — 88

Вольцоген Эрнст фон, немецкий писатель, драматург, театральный деятель; поставил в Мюнхене "Власть тьмы" Л. Н. Толстого — 128
Воробьев Максим Никифорович (1787—1855), живописец; ученик Ф. Я. Алексеева — 56, 153
Воронихин Андрей Никифорович (1759—1814), архитектор — 74, 228
Ворт Шарль Фредерик (1825—1895), владелец модного ателье в Париже — 40
Востряков Родион Дмитриевич, московский фабрикант, коллекционер — 182
Врангель Николай Николаевич (1880—1915), историк искусства, редактор журнала "Старые годы" — 168, 211, 213, 228, 229, 231
Врубель Михаил Александрович (1856—1910), живописец, график, монументалист, театральный художник — 101, 117, 119, 139, 141, 142, 148, 164, 165, 173, 179, 183, 210, 234, 254, 259, 269, 422—427, 432, 441, 457
Всеволожский Иван Александрович (1835—?), директор Императорских театров — 80
Вуаль Жан Луи (1744 — после 1803), французский живописец, портретист. Работал в России в 1770—1793, 1801 (1802?)—1803 — 311
Вышнеградский Иван Алексеевич (1831/1832—1895), ученый, один из основоположников теории автоматического регулирования, министр финансов (1888—1892) — 69
Вяземский Петр Андреевич (1792—1878), князь, поэт, литературный критик, журналист — 88

Галаган Павел Григорьевич (ок. 1853—1869), сын основателя Коллегии Галагана в Киеве, Г. П. Галагана — 18, 22, 28
Галлен-Каллела Аксели Валдемар (1865—1931), финский живописец, график, гравер — 163, 210, 218
Гаршин Всеволод Михайлович (1855—1888), писатель, критик — 390
Гауш Александр Федорович (1873—1947), живописец, педагог, хранитель Музея старого Петербурга — 95, 96
Гварди (Гуарди) Франческо (1712—1793), итальянский живописец, пейзажист. Представитель венецианской школы — 149, 353
Ге Николай Николаевич (1831—1894), живописец — 328, 394
Гегель Георг Вильгельм Фридрих (1770— 1831), немецкий философ — 67
Гейнсборо Томас (1727—1788), английский живописец, рисовальщик, портретист — 323
Георгиевский Павел Иванович, экономист, профессор Петербургского университета — 66, 68, 70
Георгий Михайлович (1863—1918), великий князь, нумизмат, управляющий Русским музеем — 258
Геровская (урожд. *Добрянская) Алексия Адольфовна,* сестра О. А. Грабарь — 19, 22
Геровский Юлиан Михайлович, адвокат во Львове; муж А. А. Добрянской — 19, 22
Геродот (между 490 и 480 — ок. 425 до н. э.), древнегреческий историк — 48
Герцен Александр Иванович (1812—1870), писатель, публицист, философ, общественный деятель — 33, 73, 328
Гесс (Хоссо), немецкий искусствовед — 296
Гёте Иоганн Вольфганг (1749—1832), немецкий писатель, мыслитель и ученый — 70
Гзовская Ольга Владимировна (1889—1962), актриса московских Художественного и Малого театров; в 1920—1934 жила за границей — 31
Гиппиус Зинаида Николаевна (1869—1945), писательница, литературный критик; жена Д. С. Мережковского; с 1920 жила за границей — 165, 174
Гиршман Владимир Осипович (1867—1936), московский промышленник, меценат, коллекционер; после 1917 жил в Париже — 142, 179, 183, 204, 205, 210, 216, 410, 419
Гиршман (урожд. *Леон) Генриетта Леопольдовна* (1885—1970), жена В. О. Гиршмана. После 1917 жила в Париже — 183, 409—411, 413, 415, 416
Главач Войтек Иванович (1849—1911), чешский органист, дирижер, композитор; с 1871 жил в России — 100
Глаголь Сергей — см. *Голоушев С. С.*
Глинка Михаил Иванович (1804—1857), композитор — 64
Гнедич Петр Петрович (1855—1925), писатель, историк искусства, рисовальщик — 63, 165, 166
Гоген Поль Эжен Анри (1848—1903), французский живописец, график, скульптор — 107, 120, 149, 196, 241, 430, 437
Гоголь Николай Васильевич (1809—1852), писатель, публицист — 6, 50, 59, 61, 84, 85, 93, 146, 162

Голике Роман Романович (1849— после 1931), совладелец полиграфического предприятия в Петербурге "Товарищество Р. Голике и А. Вильборг"; издатель, журналист; после 1917 жил в Германии — 63, 79, 81
Голицын Александр Михайлович (1723— 1807), князь, сенатор, обер-камергер — 146
Голицын Владимир Михайлович (1847— 1932), князь, московский вице-губернатор, затем губернатор, позднее городской голова Москвы; попечитель Третьяковской галереи (1899—1905) — 233, 235
Головачевский (Гловачевский) Кирилл Иванович (1735—1823), живописец — 354
Головачевский Сергей Николаевич, поэт, соученик И. Э. Грабаря по лицею цесаревича Николая — 43
Головин Александр Яковлевич (1863—1930), живописец, график, театральный художник — 139, 168, 169, 241
Головин Павел Александрович (1869—1895), соученик И. Э. Грабаря по лицею цесаревича Николая — 46
Головин Сергей Аркадьевич (1879—1941), актер Малого театра — 269
Головин Федор Александрович (1867/1868—1937?), земский деятель, председатель 2-й Государственной думы — 262
Голоушев Сергей Сергеевич (псевд. *Сергей Глаголь*) (1855—1920), врач, искусствовед, художественный критик, журналист, живописец, гравер — 8, 182, 261
Гольденвейзер Александр Борисович (1875—1961), пианист, композитор, педагог; профессор Московской консерватории — 46
Гольденвейзер Борис Соломонович (?—1916), юрист, публицист; отец пианиста А. Б. Гольденвейзера — 46
Гольденвейзер Николай Борисович (1871—1924), историк, педагог; брат пианиста А. Б. Гольденвейзера, соученик И. Э. Грабаря по лицею цесаревича Николая, позднее преподаватель этого лицея — 46, 47
Голяшкина Клеопатра Федоровна (?—1911), жена коллекционера С. Н. Голяшкина — 234
Гомичко Александра Павловна (Саша), дочь П. Ю. и И. А. Гомичко, двоюродная сестра И. Э. Грабаря — 19, 21
Гомичко (урожд. *Добрянская) Ирина Адольфовна*, сестра О. А. Грабарь — 19
Гомичко Надежда Павловна, дочь П. Ю. и И. А. Гомичко, двоюродная сестра И. Э. Грабаря — 19, 21
Гомичко Павел Павлович, сын П. Ю. и И. А. Гомичко, двоюродный брат И. Э. Грабаря — 19, 22
Гомичко Павел Ю., последователь А. И. Добрянского, муж И. А. Добрянской — 19
Гондатти Николай Львович (1861—?), этнограф, приват-доцент Московского университета, преподаватель лицея цесаревича Николая, впоследствии Приамурский генерал-губернатор — 49
Гонзаго, Гонзага Пьетро ди Готтардо (1751—1831), итальянский живописец, театральный декоратор, архитектор — 368
Гончаров Иван Александрович (1812—1891), писатель — 130
Гончарова Наталья Сергеевна (1881—1962), живописец, график, театральный художник; с 1915 жила в Париже — 238, 259
Гоппе Герман Дмитриевич (1836—1885), издатель-редактор журнала "Всемирная иллюстрация". Немец по происхождению — 83
Горбунов Иван Федорович (1831—1895/1896), актер Александринского театра, писатель, автор и исполнитель устных рассказов — 60, 72
Горностаев (Федоров) Федор Федорович (1867—1915), историк древнерусского зодчества, педагог — 213, 231, 340
Горький Максим (наст. имя и фам. *Алексей Максимович Пешков*) (1868—1936), писатель, литературный критик и публицист, общественный деятель — 210, 422, 452
Готье Владимир Иванович (1813—1887), книгопродавец, владелец магазина французской книги в Москве — 44
Готье Теофиль (1811—1872), французский писатель, художественный критик — 51
Грабанек Иван Францевич, чешский пианист, преподаватель в лицее цесаревича Николая — 48, 54
Грабарь Бела (ок. 1860—1894), офицер; старший брат И. Э. Грабаря по отцу — 17, 31
Грабарь (урожд. *Мещерина) Валентина Михайловна* (1892—1959), жена И. Э. Грабаря — 199, 204, 276, 282, 296
Грабарь Владимир Эммануилович (1865—1956), брат И. Э. Грабаря; юрист, специалист в области теории и истории международного права; профессор Юрьевского,

Воронежского и Московского университетов — 17, 22, 27, 28, 31, 32, 87, 101, 119
Грабарь Игорь Эммануилович (1871—1960), живописец, искусствовед, руководитель многотомного издания "История русского искусства" — 5—327, 332, 340, 382, 404, 450—458
Грабарь (Колонович, XVIII в.), офицер, уроженец России, прадед И. Э. Грабаря — 18
Грабарь Мстислав Игоревич (р. 1925), математик, сын И. Э. Грабаря — 8, 289, 309
Грабарь Ольга Адольфовна (урожд. *Добрянская*) (1843—1930), деятельница национально-культурного возрождения Закарпатья; мать И. Э. Грабаря — 17, 28, 87, 287, 289
Грабарь Ольга Игоревна — см. *Епифанова О. И.*
Грабарь (Храбров) Эммануил Иванович (1830—1910), депутат Будапештского парламента, деятель национально-культурного возрождения Закарпатья, педагог; отец И. Э. Грабаря — 17, 18, 55, 56, 58, 87
Градовский Александр Дмитриевич (1841—1889), юрист, специалист в области государственного права, профессор Петербургского университета — 68
Греко — см. *Эль Греко*
Гржебин Зиновий Исаевич (1869—1929), художник, редактор журналов "Жупел" и "Адская почта"; позднее владелец собственного издательства; после 1917 жил за границей — 210
Григорович Дмитрий Васильевич (1822—1899/1900), писатель, секретарь Общества поощрения художеств — 70
Григорьев Борис Дмитриевич (1886—1939), живописец, график; с 1919 жил за границей — 280
Грингмут Владимир Андреевич (1851—1907), педагог, публицист, преподаватель греческого языка и директор лицея цесаревича Николая; с 1897 редактор-издатель газеты "Московские ведомости" — 30, 47, 48, 67, 68
Грот Николай Яковлевич (1852—1899), философ, профессор Московского университета, редактор журнала "Вопросы философии и психологии" — 94
Грот Наталья Яковлевна, сестра Н. Я. Грота — 94
Грюнберг Мария Григорьевна (1853—1924), жена Ю. О. Грюнберга — 82, 83
Грюнберг Юлий Осипович (1852—1900), управляющий делами журнала "Нива" — 61, 66, 81—83, 85, 109, 115, 130
Грюневальд Матис — см. *Нитхардт М.*
Грюцнер (Грютцнер) Эдуард (1846—1919), немецкий живописец, график — 82, 84
Гудон (Удон) Жан Антуан (1741—1828), французский скульптор — 441
Гучков Николай Иванович (1860—1935), гласный Московской городской думы (1893—1916), городской голова Москвы (1905—1913); фабрикант — 235, 236, 239, 244
Гучкова (урожд. *Боткина) Вера Петровна,* жена Н. И. Гучкова, дочь П. П. Боткина — 235
Гюббенет Адольф Яковлевич (1830—?), министр путей сообщения — 69, 70
Гюисманс Шарль Мари Жорж (1848—1907), французский писатель, художественный критик — 41

Давыдов Владимир Николаевич (наст. имя и фам. *Иван Николаевич Горелов*) (1849—1925), актер Александринского театра, с 1924 — Малого театра — 269
Давыдова Наталья Яковлевна (1873—1926), художница, мастер прикладного искусства — 141
Даль Владимир Иванович (псевд. *Казак Луганский*) (1801—1872), писатель, этнограф, языковед — 31
Далькевич Мечислав Михайлович (1861— 1941 или 1942), рисовальщик, живописец, художественный критик, педагог — 65
Данте Алигьери (1265—1321), итальянский поэт — 70
Даньян-Бувре Паскаль Адольф Жан (1852—1929), французский живописец — 98, 118
Девойод (Девойо) Жюль (1842—1901), французский певец; гастролировал в Москве в Частной опере С. И. Мамонтова — 44
Дега Эдгар (1834—1917), французский живописец, график, скульптор — 41, 138, 149, 241, 300, 323
Делакруа Эжен (1798—1863), французский живописец и график — 7, 323, 430
Деламот — см. *Валлен-Деламот Ж. Б. М.*
Делла-Вос-Кардовская Ольга Людвиговна (1877—1952), живописец; жена Д. Н. Кардовского — 92, 97, 127
Дельвиг Андрей Иванович (1813—1887), барон, инженер путей сообщения, генерал-

лейтенант инженерного корпуса; основатель железнодорожного училища в Москве — 33, 400, 402, 403
Делянов Иван Давыдович (1818—1897/1898), граф, министр народного просвещения (с 1882) — 69, 70, 74
Демидов Сан-Донато Павел Павлович (1839—1885), князь, дипломат — 17, 168
Дени Морис (1870—1943), французский живописец — 437
Дервиз Владимир Дмитриевич (1859—1937), художник — 75, 407
Дервиз Надежда Яковлевна (урожд. *Симонович*) (1866—1908), жена В. Д. Дервиза — 407
Дерен Андре (1880—1954), французский живописец — 115
Державин Гаврила Романович (1743—1816), поэт — 257
Дерюжинский Глеб Владимирович (1888—?), скульптор; после 1919 жил в США — 286
Детинов Сергей Агапович (1890—?), археолог, музейный деятель — 264
Дефреггер Франц фон (1835—1921), немецкий живописец, по национальности австриец, профессор Академии художеств в Мюнхене — 82
Джулио Романо (собств. *Джулио Пиппи*) (1492 или 1499—1546), итальянский живописец, архитектор — 223
Дзелотти Джамбаттиста (1526—1578), итальянский живописец — 224
Диккенс Чарлз (1812—1870), английский писатель — 280
Дилль Людвиг (1848—1910), немецкий живописец — 146, 163
Диль Мишель Шарль (1859—1944), французский историк, византинист — 299, 301
Дифенбах Карл Вильгельм (1851—?), немецкий живописец — 136
Диц Юлиус (1870—1957), немецкий график, рисовальщик, иллюстратор — 134, 297
Дмитриев Иван Иванович (1760—1837), поэт; член Российской академии (1797), министр юстиции (1810—1814) — 69, 71
Дмитриев Михаил Александрович (1796—1866), поэт, мемуарист; сенатор — 69
Дмитриев Федор Михайлович (1829—1894), юрист, профессор Московского университета; сенатор — 33, 61, 69—75, 78—81, 87, 88, 105, 106, 135
Дмитрий Донской (1350—1389), великий князь Московский (с 1359) и Владимирский (с 1362), сын Ивана II. При нем в 1367 построен белокаменный Кремль в Москве — 347
Добиньи Шарль Франсуа (1817—1878), французский живописец, график — 98, 118, 159, 407
Добрянская Алексия Адольфовна — см. *Геровская А. А.*
Добрянская Вера Адольфовна — см. *Продан В. А.*
Добрянская Елена Адольфовна — см. *Будилович Е. А.*
Добрянская Ирина Адольфовна — см. *Гомичко И. А.*
Добрянская (в быту "Мука", псевд. *Марокетти*), певица; жена И. С. Добрянского — 75, 76
Добрянская Ольга Адольфовна — см. *Грабарь О. А.*
Добрянская (урожд. *Мильвиус) Элеонора Осиповна*, жена А. И. Добрянского, бабушка И. Э. Грабаря — 20
Добрянский Адольф Иванович (1817—1901), горный инженер, публицист, экономист; деятель национально-культурного возрождения Закарпатья; дед И. Э. Грабаря — 16, 17
Добрянский Борис Адольфович, сын А. И. Добрянского, брат О. А. Грабарь — 19
Добрянский Иосиф Степанович, врач в Петербурге — 61, 75, 76, 78, 87, 88
Добрянский Мирослав Адольфович (?— не ранее 1895), сын А. И. Добрянского, брат О. А. Грабарь — 18
Добужинская (урожд. *Волькенштейн*) *Елизавета Осиповна* (1874—1965), жена М. В. Добужинского — 152
Добужинский Мстислав Валерианович (1875—1957), живописец, график, театральный художник; с 1925 жил за границей — 137, 139, 152, 153, 210, 213, 263
Долгоруков Владимир Андреевич (1810—1891), князь, московский генерал-губернатор (1865—1891), член Государственного совета (с 1881) — 391
Долина (урожд. *Саюшкина*, в замуж. *Горленко) Мария Ивановна* (1869—1919), певица, артистка Мариинского театра — 101
Домье Оноре Викторьен (1808—1879), французский живописец, рисовальщик, литограф; карикатурист — 149, 446
Дорн Лудольф Борисович (1840—1891), юрист, специалист в области римского права, профессор Петербургского университета — 67

Достоевский Федор Михайлович (1821—1881), писатель и мыслитель — 50, 65, 73, 74, 83, 121, 327, 433
Дриттенпрейс, живописец, член объединения "Голубая роза" — 442
Дузе Элеонора (1858—1924), итальянская актриса; с огромным успехом выступала в России (1891—1892, 1908) — 402, 415
Дулова Вера Георгиевна (1910—1999), арфистка; профессор Московской консерватории — 310, 311, 315
Дювернуа Николай Львович (1836—?), юрист, специалист в области гражданского права; профессор Петербургского университета — 68
Дюнуайе де Сегонзак Андре (1884—1974), французский живописец, акварелист, график — 275, 353
Дюран-Рюэль Поль (1831—1922), французский торговец картинами, коллекционер, владелец галереи в Париже — 41, 195, 241
Дюре Теодор (1838—1927), французский художественный критик, коллекционер — 41
Дютель Алексей Савельевич, инженер путей сообщения, строитель больницы в Захарьине — 226
Дюфрен (Дю Френ) Рудольф Хирт (XIX в.), немецкий живописец — 130
Дягилев Сергей Павлович (1872—1929), художественный и театральный деятель, историк искусства, художественный критик, издатель журнала "Мир искусства" — 7, 100, 104, 127, 131, 139, 143—153, 155, 159, 160, 162—166, 172—175, 195, 208, 210—212, 216, 228, 420, 451, 458

Екатерина II Алексеевна (1729—1796), российская императрица (с 1762) — 73, 88, 158, 257, 369, 373
Елена Павловна (1806—1873), великая княгиня, жена великого князя Михаила Павловича — 74
Ельцинский Василий Иванович (?—1895), врач в лицее цесаревича Николая, профессор Московского университета — 30, 49
Епифаний Премудрый (? — между 1418—1422), инок Троице-Сергиева монастыря, писатель — 333, 334, 336, 348, 454
Епифанова Ольга Игоревна (урожд. Грабарь; р. 1922), биолог, доктор наук; дочь И. Э. Грабаря — 12, 276, 282
Ермолов Алексей Сергеевич (1846—?), министр земледелия и государственных имуществ — 139
Ермолова Мария Николаевна (1853—1928), актриса, народная артистка Республики (1920) — 269
Ефимов Василий Васильевич (1857—?), юрист, специалист по римскому праву, профессор Петербургского университета — 67, 68, 70

Жилле Никола Франсуа (1709—1791), французский скульптор — 354, 357
Жилярди (Джилярди) Дементий (Доменико) Иванович (1785—1845), архитектор. Итальянец по происхождению. В 1810—1832 работал в России — 328
Житов, бывший околоточный надзиратель в Егорьевске; муж В. Н. Житовой — 27
Житова Варвара Николаевна (урожд. *Богданович-Лутовинова*) (1833—1900), воспитанница В. П. Тургеневой, матери И. С. Тургенева; учительница музыки в Егорьевске — 23, 26, 27
Жолтовский Иван Владиславович (1867—1959), архитектор — 449
Жуковский Василий Андреевич (1783—1852), поэт — 79
Жуковский Станислав Юлианович (1873—1944), живописец; с 1923 жил в Варшаве — 157, 449
Жюльен Рудольф (1839—1907), французский живописец, педагог; основатель частной школы в Париже (Академии Жюльена) — 123, 420, 422
Жю Пэон — см. *Сюй Бэй-хун*
Жю Пэон, жена китайского художника Сюй Бэй-хуна (Жю Пэона) — 307, 308

Забела Надежда Ивановна (1868—1913), оперная певица; жена художника М. А. Врубеля — 142, 423
Забелин Иван Егорович (1820—1908/1909), историк, исследователь быта русского народа XVI—XVIII вв., истории Москвы — 347
Зайончевский Василий Антипович, податной инспектор в Измаиле — 56, 57
Залеманн Гуго Романович (Робертович) (1859—1919), скульптор, педагог — 92, 93, 97
Замразиль, чешский живописец, староста в школе Ашбе в Мюнхене — 113

Зарудный Иван Петрович (1670—1727), архитектор, скульптор, резчик — 271
Зарянко Сергей Константинович (1818—1870), живописец, рисовальщик — 32
Захаров Андреян (Адриан) Дмитриевич (1761—1811), архитектор, градостроитель, педагог — 228
Захаров Федор Иванович (1882—?), живописец, график — 278, 288
Захарьин Григорий Антонович (1829—1897/1898), врач, клиницист; профессор и директор терапевтической клиники Московского университета — 225
Захарьин Сергей Григорьевич, сын Г. А. Захарьина (? — до 1910) — 225
Званцева Елизавета Николаевна (1864— 1922), живописец, педагог; владелица частной студии-школы рисования и живописи в Москве (1899—1905) и Петербурге (1906—1916) — 106
Зедделер Николай Николаевич, барон, гравер-ксилограф, фотограф; с 1906 жил в Париже — 134
Зееманн Е. А., глава издательства в Лейпциге — 8, 206, 208, 211
Зелинский Николай Дмитриевич (1861—1953), химик-органик; академик — 304, 307, 312, 315
Зилоти Александр Ильич (1863—1945), пианист, дирижер, педагог, музыкально-общественный деятель, организатор симфонических и камерных концертов в Петербурге; с 1919 жил за границей — 261, 262, 283, 416
Зилоти Вера Павловна (урожд. *Третьякова*) (1866—1939), член Совета Третьяковской галереи, мемуарист; дочь П. М. Третьякова, жена А. И. Зилоти — 233, 240, 243, 261
Зихель Натаниель (1843—1907), немецкий живописец — 84
Золя Эмиль (1840—1902), французский писатель — 51, 157
Зубов Платон Александрович (1767—1822), князь, фаворит Екатерины II — 88, 372

Иван IV Грозный (1530—1584), великий князь "всея Руси" (с 1533), первый русский царь (с 1547) — 238, 347, 389—394, 403
Иван Иванович (1554—1581), царевич, старший сын Ивана IV Грозного — 238, 390—392
Иванов Александр Андреевич (1806—1858), живописец, рисовальщик — 35, 56, 149, 162, 167, 258, 315
Иванов Александр Иванович (1888—1948), живописец, график, монументалист — 98, 292, 294
Иванов Михаил Матвеевич (1748—1823), живописец, пейзажист — 357, 359, 360
Иванов Михаил Михайлович (1849—1927), композитор, музыкальный критик — 101
Иванов Сергей Андреевич (1822—1877), архитектор, рисовальщик, брат художника А. Андр. Иванова — 167
Иванов Сергей Васильевич (1864—1910), живописец, график — 35, 174, 175, 179, 316
Игумнов Константин Николаевич (1873—1948), пианист, педагог; профессор, ректор (1924—1929) Московской консерватории — 183
Иеринг Рудольф фон (1818—1892), немецкий юрист, специалист по гражданскому праву, профессор ряда университетов Германии — 67, 68
Извольский Александр Петрович (1856— 1919), дипломат, министр иностранных дел России (1906—1910); после 1917 жил за границей — 133
Измайлов Александр Алексеевич (1873—1921), писатель, пародист, литературный критик — 63
Израэльс Йозеф (1824—1911), нидерландский живописец, рисовальщик, гравер — 118
Икономов Владимир, студент Московского университета (1880-е гг.) — 57
Иловайский Дмитрий Иванович (1832— 1920), историк, публицист — 19, 21, 47
Иннокентий X (в миру Памфили Джамбаттиста) (1574—1655), папа (1644—1655) — 105, 112
Иордан Федор Иванович (1800—1883), гравер, рисовальщик, педагог; профессор, позднее ректор Петербургской Академии художеств — 151
Иосиф II (1741—1790), австрийский эрцгерцог и император Священной Римской империи (с 1765) — 20
Йорданс Якоб (1593—1678), фламандский живописец, рисовальщик — 103

Кавос Альберт Катеринович (1800—1863), архитектор, дед А. Н. Бенуа — 149, 364
Казаков Матвей Федорович (1738—1812), архитектор — 378, 381, 455

Казанова Франческо Джузеппе (1727—1802), итальянский пейзажист — 357
Калинин Михаил Иванович (1875—1946), государственный партийный деятель — 268
Камерон Чарлз (1730-е гг. — 1812), архитектор. По происхождению шотландец. С 1779 работал в России — 228
Каналетто (собств. *Каналь*) *Джованни Антонио* (1697—1768), итальянский живописец, мастер архитектурного пейзажа — 352, 353, 359, 360, 362, 365, 368, 369, 372, 373
Кандинский Василий Васильевич (1866—1944), живописец; в 1907—1914 и с 1921 жил за границей — 133, 134, 137, 451
Каравак Луи (Людовик) (1684—1754), французский живописец. С 1716 работал в России — 358
Каразин Николай Николаевич (1842—1908), график, рисовальщик, журнальный иллюстратор — 29, 84
Карамзин Николай Михайлович (1766— 1826), писатель, историк — 27, 339
Кардовский Дмитрий Николаевич (1866—1943), живописец, график, театральный художник, педагог; один из основателей "Нового общества художников" (1903—1917) — 6, 92, 100, 110, 111—113, 115, 120, 121, 125, 127, 128, 134
Карелин Андрей Андреевич (1866—1928), живописец — 94
Карзинкин Андрей Андреевич (1863—1931), фабрикант; археолог, нумизмат; владелец домашнего театра в Москве; член Совета Третьяковской галереи (1905—1912) — 234, 240
Карл I (1600—1649), английский король (с 1625) из династии Стюартов — 126
Карл Павлович — см. *Брюллов К. П.*
Карлос (дон Карлос) (1545—1568), сын испанского короля Филиппа II; умер в заключении; прототип героя трагедии Ф. Шиллера — 103
Карсавина Тамара Платоновна (1885— 1978), артистка балета. В 1902—1918 — в Мариинском театре; в 1909—1929 выступала в "Русских сезонах" и в труппе Русский балет С. П. Дягилева — 419, 421
Карузо Энрико (1873—1921), итальянский певец — 44
Кассирер Пауль (1871—1926), берлинский торговец картинами и издатель — 107
Катков Михаил Никифорович (1817 или 1818—1887), публицист, издатель и редактор журнала "Русский вестник" и газеты "Московские ведомости"; один из основателей и директор лицея цесаревича Николая — 6, 28, 30, 31,-33, 37, 42, 43, 46, 50, 51, 54, 69
Катон Марк Порций Младший (95—46 до н. э.), римский политический деятель — 156
Каульбах Вильгельм фон (1805—1874), немецкий живописец, рисовальщик, директор Академии художеств в Мюнхене — 154, 299, 419
Качалов (наст. фам. *Шверубович*) *Василий Иванович* (1875—1948), артист Московского Художественного театра (с 1900) — 183, 283, 418
Квадаль Мартин Фердинанд (1736—1808), моравский живописец, акварелист, график. Работал в России в 1797—1808 — 257
Кваренги (Гваренги) Джакомо (1744—1817), архитектор, офортист, акварелист, рисовальщик. По происхождению итальянец. С 1780 работал в России — 74, 228, 331, 368, 381
Керенский Александр Федорович (1881—1970), политический деятель, адвокат; член, затем глава Временного правительства; с 1918 жил за границей — 262
Кестнер Борис Павлович, врач больницы в Сочи — 218
Кипренский Орест Адамович (1782—1836), живописец, рисовальщик — 210, 237, 238, 258, 328, 414
Кирилл Белозерский (1337—1427), архимандрит Симонова монастыря (1388—1390), основатель Кирилло-Белозерского монастыря. Канонизирован Русской православной церковью — 333, 334, 454
Киселев Александр Александрович (1838—1911), живописец, педагог; профессор и руководитель пейзажной мастерской Академии художеств — 36, 37, 41, 42, 93, 117, 157, 234
Клевер Юлий Юльевич (1850—1924), живописец, профессор Петербургской Академии художеств — 42
Клейн Александр Иванович (1878/1879?—1961), гражданский инженер; с 1920 жил за границей — 225
Клейн Роман Иванович (1858—1924), архитектор, член Совета Третьяковской галереи (с 1913) — 225, 233, 242, 243
Клодт Михаил Петрович (1835—1914), живописец — 29

Клюев Николай Алексеевич (1887—1937), поэт — 304, 307

Ключарев Алексей Петрович (ок. 1850 — ок. 1905), помощник инспектора Епархиального училища иконописания и ремесел при церкви Всех скорбящих на Ордынке в Москве; с 1885 — надзиратель в Дельвиговском железнодорожном училище — 32, 33, 91

Ключевский Василий Осипович (1841—1911), историк; профессор Московского университета — 67

Клюшников Виктор Петрович (1841—1892), писатель, редактор журнала "Нива" — 66

Кнебель Иосиф Николаевич (1854—1926), московский издатель и книготорговец — 6, 8, 9, 206, 212, 213, 231, 250

Книппер-Чехова Ольга Леонардовна (1868—1959), актриса Московского Художественного театра; жена А. П. Чехова — 141, 283

Ковалевский Максим Максимович (1851—1916), правовед, историк, социолог; профессор Московского университета (до 1887) и Петербургского университета (с 1905) — 41

Ковалевский Павел Осипович (1843—1903), живописец, руководитель батальной мастерской Петербургской Академии художеств — 93

Козловский Михаил Иванович (1753—1802), скульптор и рисовальщик — 357

Козьма Прутков, коллективный псевдоним писателей братьев Алексея, Владимира и Александра Михайловичей Жемчужниковых и Алексея Константиновича Толстого — 131

Кокоринов Александр Филиппович (1726—1772), архитектор — 354, 356, 358

Кокошка Оскар (1886—1980), австрийский живописец, график, рисовальщик, драматург — 279

Кокурин (Какурин) Николай Сергеевич, московский антиквар — 39, 40

Коларосси Филиппо, итальянский скульптор, основатель частной художественной школы в Париже (1880-е гг.) — 123

Колесов Алексей Михайлович (1834—1902), живописец, иконописец — 32

Колиньон Максим (1849—1917), французский искусствовед — 124

Коллен Рафаэль (Луи Жозеф Рафаэль) (1850—1916), французский живописец — 44

Коллеони Бартоломео (1400—1475), итальянский кондотьер — 122

Колонович — см. *Грабарь (Колонович)*

Кондаков Никодим Павлович (1844—1925), историк искусства, археолог, византинист; профессор Петербургского университета, действительный член Петербургской Академии художеств; с 1920 жил за границей — 69, 92, 168, 213, 449

Коненков Сергей Тимофеевич (1874—1971), скульптор — 264, 278, 283, 288

Кони Анатолий Федорович (1844—1927), юрист, литератор, судебный и общественный деятель; сенатор, член Государственного совета; после Октябрьской революции профессор Петроградского университета — 165

Константин I Великий (ок. 285—337), римский император (с 306), основатель Константинополя — 223

Констебл (Констебль) Джон (1776—1837), английский живописец, пейзажист — 159

Конфуций (Кун-цзы) (ок. 551—479 до н. э.), древнекитайский философ — 288

Кончаловская Наталья Петровна (1903—1988), писательница, переводчик; дочь П. П. Кончаловского — 260

Кончаловский Петр Петрович (1876—1956), живописец, театральный художник, педагог — 260, 268, 452

Корейша Иван Яковлевич (ок. 1780—1861), московский юродивый — 94

Корещенко Арсений Николаевич (1870—1921), композитор, пианист, дирижер, музыкальный критик, педагог — 180

Корзухин Алексей Иванович (1835—1894), живописец-жанрист — 117

Корин Алексей Михайлович (1865—1923), живописец — 157, 185

Коркунов Николай Михайлович (1853—1904), юрист, специалист в области государственного и международного права — 68

Кормон Фернан (1845—1924), французский живописец и педагог, владелец частной школы в Париже — 106, 110, 127

Корнфельд Герман Карлович, издатель журналов "Стрекоза" и "Сатирикон" — 62, 83

Коро Камиль (1796—1875), французский живописец, пейзажист — 118, 248, 300, 353

Коровин Александр Александрович (1870—1922), владелец мануфактурных магазинов, коллекционер, художник-любитель — 215

Коровин Константин Алексеевич (1861—1939), живописец, театральный художник, писатель; с 1923 жил за границей — 5, 8, 35, 90, 96, 98, 117, 119, 139, 155, 164, 168, 169, 179, 192, 210, 235, 241, 268, 418, 444
Королев Борис Данилович (1884/1885—1963), скульптор — 264
Корреджо (наст. фам. *Аллегри*) *Антонио* (ок. 1489—1534), итальянский живописец — 237
Корш Федор Адамович (1852—1923), театральный деятель, драматург, переводчик; основатель частного драматического театра в Москве — 59
Костанди Кириак Константинович (1852—1921), живописец, педагог; академик живописи, один из руководителей Одесской рисовальной школы и председатель Товарищества южнорусских художников — 100
Котте Шарль (1863—1925), французский живописец — 149, 163
Кохановский Николай Иванович, автор трудов по экономике и политэкономии; университетский товарищ И. Э. Грабаря — 67
Кравченко Николай Иванович (1867—1941), живописец, художественный критик, журналист, сотрудник "Нового времени" — 115, 131, 261
Крамской Иван Николаевич (1837—1887), живописец, рисовальщик, художественный критик; один из создателей Товарищества передвижных художественных выставок — 29, 382—385, 389—392, 394—397, 403, 456
Красильщикова Елизавета Алексеевна, персонаж портрета В. А. Серова — 155
Крачковский Степан Петрович (?—1916), подполковник, украинский коллекционер — 189, 195
Кросс Феликс Данилович, надзиратель и преподаватель французского языка в лицее цесаревича Николая — 50
Крылов Иван Андреевич (1769—1844), писатель, баснописец — 21, 321
Крымов Николай Петрович (1884—1958), живописец, театральный художник, педагог — 260
Ксенофонт (ок. 430—355 или 354 до н. э.), древнегреческий писатель и историк — 48
Кувшинникова Софья Петровна (1847—1907), художница — 186
Кузнецов Николай Дмитриевич (1850—1929), живописец, коллекционер — 109
Кузнецов Павел Варфоломеевич (1878—1968), живописец, график, монументалист — 210, 260, 437—439, 458
Кузнецов Степан Леонидович (1879—1932), актер Малого театра — 269
Куинджи Архип Иванович (1841—1910), живописец, пейзажист, профессор Академии художеств — 29, 32, 35, 54, 92, 93, 96, 97, 111, 128, 150, 156, 162
Кукольник Нестор Васильевич (1809—1868), писатель, драматург — 64
Кукольник Павел Васильевич (1795—1884), поэт; брат Н. В. Кукольника — 64
Курбе Жан Дезире Гюстав (1819—1877), французский живописец, график, скульптор — 136, 196, 300, 301, 323, 430, 446
Кустодиев Борис Михайлович (1878—1927), живописец, график, театральный художник — 17, 266, 306, 447
Кустодиев Константин, священник, брат отца художника Б. М. Кустодиева — 17
Кюммель, в 1917 заведующий Комиссариатом имуществ Республики — 262

Лаборец (нач. X в.), русский князь, правитель угрорусского княжества со столицей в Унгваре (ныне Ужгород) — 16
Лабуц Александр Александрович (? —1907), рисовальщик, сотрудник журнала "Стрекоза" — 65
Ламанова Надежда Петровна (1861—1941), художник-модельер. Автор костюмов к спектаклям МХАТа и фильмам "Аэлита" и "Александр Невский" и др. — 416
Ламанский Владимир Иванович (1833—1914), историк, профессор Петербургского университета; славянофил и панславист — 74
Ламартин Альфонс де (1790—1869), французский поэт-романтик, политический деятель — 80
Лампейка, крестьянка из подмосковной деревни Чурилково — 190, 220
Ланге Тор (*Тор* или *Георгий Иванович*) (1851—1915), датский поэт, прозаик, переводчик; с 1880-х гг. жил в России; преподаватель латинского и греческого языков в лицее цесаревича Николая, переводчик "Слова о полку Игореве" и произведений русских писателей на датский язык — 49
Ланговой Алексей Петрович (1857—1939), врач, профессор Московского университета; гласный Московской городской ду-

мы, член Совета Третьяковской галереи (с 1913), коллекционер — 233, 242, 243, 422
Ландовская Ванда (1879—1959), польская пианистка, клавесинистка — 419
Лансере Евгений Александрович (1848—1886), скульптор-анималист; отец художника Е. Е. Лансере — 150
Лансере Евгений Евгеньевич (1875—1946), живописец, график, театральный художник, монументалист; профессор Тбилисской Академии художеств — 139, 148, 150, 152, 168, 169, 172, 179, 214
Лансере Екатерина Николаевна (урожд. *Бенуа*) (1850—1933), жена скульптора Е. А. Лансере, сестра А. Н. Бенуа — 150
Ларионов Михаил Федорович (1881—1964), живописец, график, театральный художник; с 1915 жил в Париже — 173, 210, 238, 259
Ларош Герман Августович (1845—1904), музыкальный и литературный критик, профессор Московской и Петербургской консерваторий — 156
Лассаль Фердинанд (1825—1864), деятель немецкого рабочего движения, социалист, публицист — 73
Латуш Гастон де (Ла Туш Гастон де) (1854—1913), французский живописец, график, скульптор — 149
Лебедев Александр Игнатьевич (1830—1898), рисовальщик, литограф, карикатурист — 64, 65
Лебедев Клавдий Васильевич (1852—1916), живописец, иллюстратор; профессор и руководитель мастерской в Петербургской Академии художеств — 92, 97
Лебедев Сергей Васильевич (1874—1934), химик-органик, академик; муж А. П. Остроумовой-Лебедевой — 150
Левинсон Николай Рудольфович, сотрудник Музейного отдела Наркомпроса, хранитель Государственного Исторического музея — 265
Левитан Исаак Ильич (1860—1900), живописец, пейзажист — 8, 90, 117, 127, 162, 177, 179, 183, 185—186, 192, 235, 242, 254, 260, 328, 422, 433
Левицкий Дмитрий Григорьевич (1735—1822), живописец, портретист — 146, 210, 211, 236, 238, 257—259, 268, 323, 408, 414
Леду Клод Николá (1736—1806), французский архитектор, теоретик архитектуры — 231
Лейбль Вильгельм (1844—1900), немецкий живописец, график — 58, 130, 298, 323
Лейкин Николай Александрович (1841—1906), писатель-юморист, журналист, редактор-издатель журнала "Осколки" — 65
Леман Осип Иванович (1833—1873), основатель русской словолитни в Петербурге (1854) — 212, 415
Лемох Кирилл (Карл) Викентьевич (1841—1910), живописец-жанрист — 117, 157, 169
Ленбах Франц фон (1836—1904), немецкий живописец, портретист — 113, 115, 122, 419
Ленин Владимир Ильич (1870—1924), основатель первого в мире социалистического государства — 262, 264, 265, 269, 288, 292, 293, 316, 317, 320, 321, 452
Ленский Александр Павлович (1847—1908), актер, режиссер, педагог — 410, 419
Лентовский Михаил Валентинович (1843—1906), актер, антрепренер, театральный деятель — 32
Леонардо да Винчи (1452—1519), итальянский живописец, скульптор, архитектор, ученый и инженер — 106, 348
Лермонтов Михаил Юрьевич (1814—1841), поэт и прозаик — 422, 423
Лёфтц (Лёфц) Людвиг фон (1845—1910), немецкий живописец, гравер; профессор, затем директор Академии художеств в Мюнхене — 112
Ливий Тит (59 до н. э. — 17 н. э.), римский историк — 48
Липгардт (Липгарт) Эрнест Карлович (1847—1934), живописец, гравер, реставратор; сотрудник Эрмитажа — 61, 75, 76
Лихачев Николай Петрович (1862—1936), историк, искусствовед, археограф, палеограф, коллекционер; академик — 210
Лихтварк Альфред (1852—1914), историк искусства, педагог; директор Гамбургской картинной галереи — 295
Ло Гатто Этторе (1890—1983), итальянский литературовед, славист, специалист в области русского языка, русской литературы и искусства; профессор Римского университета — 303
Ломакин Гавриил Якимович (Иоакимович) (1812—1885), хоровой дирижер, педагог, музыкальный деятель — 43
Ломбардо, Ломбарди Туллио (ок. 1455—1532), итальянский скульптор — 122

Лоранс Жан Поль (1838—1921), французский живописец — 106
Лоррен (собств. Желле) Клод (1600—1682), французский живописец и график — 215, 442
Лосенко Антон Павлович (1737—1773), живописец, рисовальщик; профессор Петербургской Академии художеств — 256, 258, 259, 354, 356—358
Луар Луиджи (Луиджи или Алоиз Франсуа-Жозеф) (1845—1916), французский живописец, график, театральный художник — 98
Луговой (Тихонов) Алексей Алексеевич (1853—1914), писатель; редактор журнала "Нива" (1895—1897) — 83, 102, 109, 115
Луитпольд Карл-Иосиф-Вильгельм (1821—1912), принц-регент Баварии (с 1886) — 127
Лукш Рихард (1872—1936), австрийский скульптор, медальер — 116
Луначарский Анатолий Васильевич (1875—1933), государственный деятель, с 1917 — нарком просвещения; писатель, искусствовед — 262—264, 267—269, 271, 275, 288, 452
Любомудров Сергей Иванович (1862—?), преподаватель лицея цесаревича Николая, позднее директор гимназии в Риге; автор учебников по древним языкам — 48
Людерс Давид (1710—1759), немецкий живописец; работал в России в 1758—1759 — 146
Людовик XVI (1754—1793), французский король (1774—1792) из династии Бурбонов — 20
Лялик Рене (1860—1945), французский ювелир, декоратор, художник — 139, 169
Ляпидевский Анатолий Васильевич (1908—1983), летчик, Герой Советского Союза — 315
Ляпунова Елена Васильевна (1887—1978?), коллекционер — 215, 272

Мадраццо (Мадрацо) и Агудо Хозе де (1781—1859), испанский живописец, гравер, офортист; директор Академии и Музея в Мадриде — 35, 95, 118
Мазини Анджело (1844—1926), итальянский певец — 44
Май Карл Иванович (1820—1895), педагог, основатель и директор частной гимназии в Петербурге — 100
Майерсхофер Макс (1875—?), немецкий живописец, рисовальщик, литограф, дизайнер — 113, 297
Майков Аполлон Николаевич (1821—1897), поэт, переводчик, цензор — 70
Майоль Аристид Жозеф Бонавантюр (1861—1944), французский скульптор — 441
Макеровский Фавст Петрович (1780—1847), персонаж портрета Д. Г. Левицкого — 258, 259
Маковская-Лукш Елена Константиновна (1878 — после 1955), живописец, скульптор, дочь К. Е. Маковского — 116
Маковский Владимир Егорович (1846—1920), живописец, рисовальщик, гравер — 49, 93, 95, 96, 117, 118, 151, 157, 238, 242, 261
Маковский Константин Егорович (1839—1915), живописец; брат В. Е. Маковского — 84, 116, 117, 150, 238
Маковский Сергей Константинович (1877—1962), поэт, художественный критик; редактор журнала "Аполлон"; сын К. Е. Маковского; после 1917 жил за границей — 222, 456
Максимилиан I Габсбург (1832—1867), австрийский эрцгерцог, император Мексики (с 1864) — 102, 103, 234
Максимов Василий Максимович (1844—1911), живописец — 117
Максимов Сергей Васильевич (1831—1901), писатель, этнограф — 63
Мальмберг Владимир Константинович (1860—1921), историк искусства; профессор Московского университета, директор Музея изящных искусств (с 1913) — 124
Малютин Сергей Васильевич (1859—1937), живописец, график, иллюстратор, работал также в области архитектуры, прикладного и театрально-декорационного искусства — 117, 444—449, 458
Малютина Вера Сергеевна (1900—?), дочь художника С. В. Малютина — 447
Малявин Филипп Андреевич (1869—1940), живописец, график, рисовальщик; с 1922 жил за границей — 92, 98—100, 119, 164, 175—177, 208, 210, 268, 269
Малявина (урожд. Савич) Наталья Николаевна, жена Ф. А. Малявина — 176
Малявина, дочь Ф. А. и Н. Н. Малявиных — 176
Мамонтов Савва Иванович (1841—1918), предприниматель, меценат; театральный деятель, владелец подмосковной усадьбы "Абрамцево"; основатель Московской частной русской оперы (1885) — 44

Мане Эдуард (1832—1883), французский живописец, график — 96, 107, 123, 136, 157, 196, 241, 285, 297, 300, 301, 304, 323, 397, 430, 444, 446
Маре Ханс фон (1837—1887), немецкий живописец, монументалист — 413
Марк Франц (1880—1916), немецкий живописец — 279
Марков Дмитрий Семенович, сотрудник реставрационного подотдела Коллегии по делам музеев и охране памятников Наркомпроса (с 1918) — 265
Маркс Адольф Федорович (1838—1904), издатель и книготорговец, основатель журнала "Нива" (1870) — 61, 66, 81—85, 102, 108, 109, 115, 130, 139, 165, 166
Маркс Карл (1818—1883), немецкий мыслитель, экономист, основоположник теории научного коммунизма — 67, 288
Маркс Лидия Филипповна (урожд. *Собина*, во втором браке *Всеволожская*), жена А. Ф. Маркса; после его смерти — глава издательской фирмы "А. Ф. Маркс" — 165, 169
Марр Николай Яковлевич (1864/1865— 1934), языковед, исследователь языков народностей Кавказа, филолог, археолог, этнограф; академик — 262
Мартенс Федор Федорович (Фридрих Фромгольд) (1845—1909), юрист, специалист в области международного права; профессор Петербургского университета — 68
Мартынов Андрей Ефимович (1768—1826), живописец — 363
Мартынова Елизавета Михайловна (1868—1905), живописец — 92, 97, 137
Массне Жюль (1842—1912), французский композитор — 281
Матвеев Александр Терентьевич (1878—1960), скульптор, член объединений "Мир искусства" и "Голубая роза" — 441
Матвеев Андрей Матвеевич (между 1701 и 1704—1739), живописец — 358
Матвеев Федор Михайлович (1758—1826), живописец, пейзажист — 357, 359
Матейко Ян (1838—1893), польский живописец; директор Школы изящных искусств в Кракове — 111, 136
Матисс Анри (1869—1954), французский живописец, рисовальщик, гравер, скульптор, общественный деятель — 115, 119, 196, 238, 241, 275
Матэ Василий Васильевич (1856—1917), гравер, педагог; профессор Петербургской Академии художеств — 93, 97, 139, 150, 151, 179, 418, 420
Матэ Ида Романовна, жена гравера В. В. Матэ — 151
Махаев Михаил Иванович (1718—1770), рисовальщик, график — 359
Машков Илья Иванович (1881—1944), живописец, педагог; член объединений "Бубновый валет" и "Мир искусства" — 173, 259, 452
Машковцев Николай Георгиевич (1887—1962), историк искусства, художественный критик — 233, 255, 258, 263, 264
Маэрн де (XVII в.), лейб-медик английского короля Карла I — 126
Мей Медея — см. *Фигнер Медея Ивановна*
Мейер-Грефе Юлиус (1867—1935), немецкий искусствовед, художественный критик — 299
Мейерхольд Всеволод Эмильевич (1874—1940), режиссер, артист, театральный деятель; основатель и руководитель Театра им. Вс. Мейерхольда — 148
Мекк Владимир Владимирович фон (1877—1932), сын крупного московского промышленника, коллекционер, меценат, театральный художник-любитель — 139, 168, 169, 172, 278, 283, 288
Меллон Эндрю М. (1855—1937), банкир, министр финансов США (1921—1932) — 280
Мельников Павел Иванович (псевд. *Андрей Печерский*) (1818—1883), писатель — 432
Мельцер Роман Федорович (Роберт-Фридрих) (1860—1943), архитектор, художник прикладного искусства; с 1918 жил за границей — 169
Менгс Антон Рафаэль (1728—1779), живописец и теоретик искусства — 360
Менцель Адольф фон (1815—1905), немецкий живописец, график — 118, 149, 248
Мережковский Дмитрий Сергеевич (1866—1941), писатель, религиозный философ, поэт, критик; с 1920 жил за границей — 165, 174, 443
Месонье (Мейсонье) Эрнест Жан Луи (1815—1891), французский живописец, рисовальщик, литограф, скульптор — 35, 248
Метерлинк Морис (1862—1949), бельгийский драматург — 443
Мещерин Василий Михайлович (1895—1943), живописец; брат В. М. Грабарь — 199, 304, 307

Мещерин Михаил Васильевич, совладелец Даниловской мануфактуры; брат художника Н. В. Мещерина, тесть И. Э. Грабаря — 184, 185, 197, 199, 222
Мещерин Николай Васильевич (1864—1916), живописец; совладелец Даниловской мануфактуры — 175, 182—186, 192, 194, 195, 197, 200, 203—205, 210
Мещерина Валентина Михайловна — см. *Грабарь В. М.*
Мещерина Мария Михайловна (Грабарь) (1893—1964), сестра Валентины Михайловны Грабарь, позднее жена И. Э. Грабаря — 199, 303
Мещерина Мария Яковлевна, вдова основателя Даниловской мануфактуры, мать Н. В. и М. В. Мещериных — 183, 197
Мещерский Арсений Иванович (1834—1902), живописец, пейзажист — 80
Микеланджело Буонарроти (1475—1564), итальянский скульптор, живописец, архитектор и поэт — 78, 104, 105, 224, 418
Микешин Михаил Осипович (1835—1896), скульптор, живописец, график — 158, 398
Милиоти Николай Дмитриевич (1874— 1962), живописец, акварелист; организатор выставки "Голубая роза"; после 1917 жил во Франции — 260, 441, 458
Милле Габриэль (1867—1953), французский археолог, историк искусства, византинист — 299—301
Милле Жан Франсуа (1814—1875), французский живописец, рисовальщик, гравер — 118, 136, 248, 300, 323, 353, 446
Милорадович Сергей Дмитриевич (1851—1943), живописец; профессор Московского училища живописи, ваяния и зодчества — 254
Мильвиус, прабабушка И. Э. Грабаря — 20
Мильвиус, сестра бабушки И. Э. Грабаря, Э. О. Добрянской, жена священника — 21
Мильвиус Осип (?—1874), прадед И. Э. Грабаря, отец Э. О. Добрянской — 20
Мирис Франс ван Старший (1635—1681), нидерландский живописец — 301
Моне Клод Оскар (1840—1926), французский живописец-импрессионист — 96, 115, 123, 158, 195, 241, 285, 300, 304, 323
Монферран Август Августович (Огюст Рикар де Монферран) (1786—1858), архитектор. По происхождению француз. С 1816 работал в России — 74
Мопассан Ги де (1850—1893), французский писатель — 51
Моризо Берта (1841—1895), французский живописец — 107
Морозов Алексей Викулович (1857—1934), предприниматель, коллекционер — 250
Морозов Иван Абрамович (1871—1921), предприниматель, коллекционер, меценат; после 1917 жил за границей — 143, 162, 201, 210, 233, 240—242
Морозов Михаил Абрамович (1870—1903), предприниматель, историк, литератор, коллекционер, меценат; брат И. А. Морозова — 155
Морозов Михаил Владимирович (Муратов) (1868—1938), социал-демократ, большевик, литератор — 307, 308
Морозов Михаил Михайлович (1897—1952), литературовед, театровед, переводчик, шекспировед; сын М. А. Морозова — 416
Морозов Савва Тимофеевич (1862—1905), предприниматель, коллекционер, меценат Московского Художественного театра — 162
Морозова (Соковнина) Феодосия Прокопьевна (1632—1675), боярыня, раскольница; персонаж картины В. И. Сурикова — 10, 23, 42, 254
Морозовы — русские предприниматели, владельцы текстильных предприятий — 142
Морони, Мороне Джованни Баттиста (ок. 1525—1578), итальянский живописец — 285
Москвин Иван Михайлович (1874—1946), актер Московского Художественного театра — 183, 283, 418
Моцарт Вольфганг Амадей (1756—1791), австрийский композитор — 78, 423
Мравина Евгения Константиновна (Мравинская) (1864—1914), певица Мариинского театра (1886—1900) — 101
Муромцев Сергей Андреевич (1850—1910), юрист, публицист, земский деятель; профессор Московского университета (1877—1884) — 419
Муратов Павел Павлович (1881—1950), искусствовед, художественный критик, писатель, литературовед; с 1925 жил за границей — 231, 265, 346
Мурашко Александр Александрович (1875—1919), живописец, педагог; племянник Н. И. Мурашко — 92, 97, 99, 122
Мурашко Николай Иванович (1844—1909), живописец; основатель и руководи-

тель Киевской рисовальной школы (1875—1901) — 122
Мусатов В. Э. — см. *Борисов-Мусатов В. Э.*
Мусоргский Модест Петрович (1839—1881), композитор — 180, 394—397, 400, 403, 428
Мутер Рихард (1860—1909), немецкий искусствовед — 99, 149, 220
Мюрат Иоахим (1767—1815), сподвижник Наполеона I, маршал Франции (1804), король Неаполитанский (с 1808) — 45
Мясоедов Григорий Григорьевич (1834—1911), живописец — 117, 156, 157, 390

Назаревский Владимир Владимирович, преподаватель истории в лицее цесаревича Николая, председатель Московского цензурного комитета — 30, 46
Наполеон I Бонапарт (1769—1821), французский император (1804—1814, март — июнь 1815) — 45
Нарбут Георгий Иванович (1886—1920), живописец, график; профессор и ректор Украинской Академии художеств (1918) — 139, 151, 152
Нарышкина Александра Николаевна (урожд. *Чичерина*) (1839—1918), княгиня, статс-дама — 155
Наумович Иван (1826—1891), галицкий священник, писатель, редактор, издатель, деятель клерикально-монархической партии "твердых русинов"; в 1880-х гг. эмигрировал в Россию — 28
Неврев Николай Васильевич (1830—1904), живописец, педагог; преподавал в Московском училище живописи, ваяния и зодчества — 117
Неелов Петр Васильевич (1749—1846), архитектор — 357, 360
Ней Мишель (1769—1815), сподвижник Наполеона, маршал Франции — 45
Некрасов Константин Федорович, журналист, издатель — 255
Нелидов Владимир Александрович (1869—1926), чиновник особых поручений при Московской конторе Императорских театров — 30
Немирович-Данченко Василий Иванович (1848/1849—1936), писатель, критик, журналист; брат Вл. И. Немировича-Данченко; с 1921 жил за границей — 41
Немирович-Данченко Владимир Иванович (1858—1943), режиссер, драматург, педагог, один из основателей Московского Художественного театра — 262
Нерадовский Иван Диомидович (1836—1881), живописец, учитель рисования в лицее цесаревича Николая; отец П. И. Нерадовского — 36, 37
Нерадовский Иван Иванович, ученик лицея цесаревича Николая, брат П. И. Нерадовского — 37
Нерадовский Петр Иванович (1875—1962), живописец, музеевед, историк искусства, хранитель художественного отдела Русского музея, позднее сотрудник Государственных центральных художественно-реставрационных мастерских — 37, 262, 303
Нестеров Михаил Васильевич (1862—1942), живописец, монументалист, иллюстратор — 5, 179, 428, 432—436, 447, 457
Нивинский Игнатий Игнатьевич (1880/1881—1933), офортист, театральный художник — 223
Никиш Артур (1855—1922), венгерский скрипач, дирижер, композитор, педагог, музыкально-общественный деятель; профессор Лейпцигской консерватории — 262
Николай I Павлович (1796—1855), российский император (с 1825) — 20
Николай Александрович (1843—1865), цесаревич, старший сын Александра II — 28
Николай II Александрович (1868—1918), российский император (1894—1917) — 153, 169
Никулина Елизавета Григорьевна (1896—?), жена писателя Л. В. Никулина — 8, 314, 315, 316
Нитхардт Матис (между 1470 и 1475—1528), немецкий живописец — 138
Новгородцев Павел Иванович (1866—1924), юрист, философ; профессор Московского университета; после 1917 жил в Чехословакии — 32, 33, 51, 67, 70, 71, 105, 106, 174
Новгородцева Лидия Антоновна (урожд. *Будилович*), двоюродная сестра И. Э. Грабаря, жена П. И. Новгородцева — 174
Новосильцев Александр Григорьевич (?—1917), преподаватель в лицее цесаревича Николая — 48
Новосильцев, муж дочери князя А. А. Щербатова — 140
Нувель Вальтер Федорович (1871—1949), член редакции журнала "Мир искусства", один из организаторов "Вечеров совре-

менной музыки" — 139, 144, 147, 148, 150, 156
Нурок Альфред Павлович (1860—1919), литератор, библиограф, заведующий музыкальным отделом журнала "Мир искусства", один из организаторов "Вечеров современной музыки" — 139, 156, 157

Овидий, Публий Овидий Назон (43 до н. э. — ок. 18 н. э.), римский поэт — 352
Олив Мара Константиновна (в замужестве *Мамонтова*, по второму браку *Свербеева*) (1870—1963)— 127, 410
Ольденбург Сергей Федорович (1863—1934), востоковед, непременный секретарь Российской академии наук и Академии наук СССР (1904—1929) — 262, 274
Орбели Иосиф Абгарович (1887—1961), востоковед, историк культуры; академик; первый президент Академии наук Армянской ССР (1943—1947), директор Эрмитажа (1934—1951) — 262
Орлов Алексей, князь, ученик лицея цесаревича Николая — 30, 50, 55
Орлов Митрофан Александрович, директор Измаильской прогимназии — 55, 56
Орлова Ольга Константиновна (урожд. *Белосельская-Белозерская*) (1872—1923), княгиня, изображена на портрете работы В. Серова — 412—415, 419
Орловский Владимир Донатович (1842—1914), живописец — 162
Островский Александр Николаевич (1823—1886), драматург, театральный деятель — 59, 185, 307
Остроумова-Лебедева Анна Петровна (1871—1955), график, живописец — 5, 92, 97, 99, 119, 139, 148, 150, 151, 153
Остроухов Илья Семенович (1858—1929), живописец, коллекционер, попечитель Третьяковской галереи — 40, 117, 142, 155, 167, 183, 195—197, 203, 205, 233—240, 243, 246, 248—253, 255, 258, 260, 261, 392, 408, 415
Остроухова Надежда Петровна (урожд. *Боткина*) (1855—1935), жена И. С. Остроухова, дочь П. П. Боткина — 235
Оттенталь Отто фон, камергер при дворе австрийского императора Иосифа II, прапрадед И. Э. Грабаря — 20
Оттенталь Тиель фон, француженка, жена О. фон Оттенталь, прапрабабка И. Э Грабаря — 20
Павел Александрович (1860—1918), великий князь, дядя Николая II — 127
Павел I (1754—1801), российский император (с 1796) — 259, 373, 375
Павлова Анна Павловна (Матвеевна) (1881—1931), балерина; с 1899 — в Мариинском театре; в 1909 участвовала в "Русских сезонах" в Париже; с 1910 жила за границей — 280, 283, 420
Павлуцкий Григорий Григорьевич (1861—1924), историк архитектуры, профессор Киевского университета — 228
Палеологи, династия византийских императоров XIII—XV вв. — 348, 351
Палладио (собств. *ди Пьетро*) *Андреа* (1508—1580), итальянский архитектор — 122, 125, 175, 224, 227, 368
Пальма Старший (собств. *Негретти*) *Якопо* (ок. 1480—1528), итальянский живописец. Представитель венецианской школы — 367
Панаев Валериан Александрович (1824— 1899), инженер путей сообщения, публицист; Панаевским называли построенное им здание театра в Петербурге — 128
Паннемакер Адольф, парижский гравер по дереву, уроженец Брюсселя — 29
Паннемакер Стефан (1847—1930), бельгийский гравер по дереву и живописец; сын А. Паннемакера — 29, 150
Пастёр Луи (1822—1895), французский ученый, основоположник современной микробиологии и иммунологии — 109
Пастухов Николай Иванович (1822—1911), писатель; редактор и издатель газеты "Московский листок" — 32
Патараки Сергей Александрович (1860—?), писатель, журналист — 62, 63
Патерсон Джеймс (1854—1901), шотландский живописец — 163
Паули Густав (1866—?), немецкий искусствовед — 295
Пачеко Франсиско (1564—1654), испанский живописец, рисовальщик, теоретик искусства — 126
Первухин Константин Константинович (1863—1915), живописец — 190
Перезинотти Антонио (1708—1778), итальянский живописец. Работал в России (1742—1778) — 355, 356, 358, 359, 455
Переплетчиков Василий Васильевич (1863—1918), живописец, пейзажист — 111, 127, 142, 157, 178, 184—186, 190, 192, 448, 449

Перов Василий Григорьевич (1833/1834—1882), живописец — 29, 254, 394
Перцов Петр Петрович (1868—1947), литератор, искусствовед, литературный критик; издатель журнала "Новый путь" — 162
Петлюра Симон Васильевич (1879—1926), руководитель контрреволюционного движения на Украине (1918—1920); с 1920 жил за границей — 152
Петр I Великий (1672—1725), русский царь (с 1682, правил с 1689), первый российский император (с 1721) — 153, 210
Петр III Федорович (1728—1762), российский император (с 1761) — 73
Петрарка Франческо (1304—1374), итальянский поэт — 70
Петров Алексей Петрович, учитель рисования в Измаильской гимназии — 56
Петров Петр Николаевич (1827—1891), историк — 212, 256, 352, 355—357, 372
Петров-Водкин Кузьма Сергеевич (1878—1939), живописец, график, театральный художник, педагог — 5, 260
Петрово-Соловой Василий Михайлович (1850—1908), тамбовский уездный предводитель дворянства — 140
Печерский А. — см. *Мельников П. И.*
Пика Витторио (1864—1930), итальянский искусствовед — 190, 218
Пикассо (собств. *Руис-и-Пикассо) Пабло* (1881—1973), французский живописец, график, керамист. Испанец по происхождению — 39, 115, 119, 196, 241, 275
Пилоти Карл Теодор фон (1826—1886), немецкий живописец — 112
Пиранези Джованни Баттиста (1720—1778), итальянский гравер и архитектор — 360, 364
Пирлинг Павел Осипович, историк — 41
Пирогов Николай Иванович (1810—1881), хирург и анатом, педагог, общественный деятель — 397, 398, 400, 401, 403
Писарев Александр Николаевич, брат В. Н. Писарева — 175
Писарев Владимир Николаевич (ок. 1865—1944?), юрист, товарищ И. Э. Грабаря по лицею цесаревича Николая — 41, 175
Писарев Сергей Николаевич, полковник, старший брат В. Н. Писарева — 175
Писемский Алексей Феофилактович (1821—1881), писатель — 394, 395, 400, 401
Питер Артсен (1508 или 1509—1575), нидерландский живописец — 301
Платон (428 или 427 — 348 или 347 до н. э.), древнегреческий философ — 288
Площанский Венедикт Михайлович (?—1902), галицкий писатель, публицист; впоследствии жил в России — 28
Победоносцев Константин Петрович (1827—1907), государственный деятель, ученый-правовед, обер-прокурор Синода (1880—1905) — 49, 61, 73, 155, 422
Погодин Михаил Петрович (1800—1875), историк, писатель, академик; редактор журнала "Москвитянин" — 29
Погожев Владимир Петрович (1851—1935), управляющий петербургской конторой Императорских театров (1882—1897), затем дирекцией Императорских театров (1897—1900) — 80, 368
Подгорецкая Александра Григорьевна, дочь Г. А. Захарьина — 225
Поджио Александр Викторович (1798—1873), декабрист — 315
Пожалостин Иван Петрович (1837—1909), гравер, профессор Академии художеств — 151
Покровский Иван Яковлевич, священник в Егорьевске — 23, 25, 51, 52
Покрышкин Петр Петрович (1870—1921), историк архитектуры, археолог — 228, 233, 262
Поленов Василий Дмитриевич (1844—1927), живописец, театральный художник, график — 35, 36, 93, 137, 149, 151, 179
Поляков Лазарь Соломонович (1842—1914), основатель Земельного банка в Москве — 238
Поляков Сергей Александрович (1874—1942), журналист, переводчик, владелец издательства "Скорпион", издатель журнала "Весы" — 206, 236
Попов Владимир Васильевич, преподаватель рисования и черчения в лицее цесаревича Николая и в Обществе любителей художеств — 30, 36, 41, 42, 57
Порфирьев Василий Иванович, график, карикатурист — 64
Поццо Андреа дель (1642—1709), живописец и архитектор — 365
Прахов Адриан Викторович (1846—1916), историк искусства, археолог; профессор Петербургского и Киевского университетов, редактор журнала "Художественные сокровища России" — 139, 167, 168

Продан Вера Адольфовна (урожд. *Добрянская*), сестра О. А. Грабарь, жена И. С. Продана — 19, 20
Продан И. С., учитель гимназии в Измаиле, приват-доцент Харьковского университета — 19
Прокофьев Сергей Сергеевич (1891—1953), композитор, пианист, дирижер — 8, 262, 306—308
Прохор с Городца (годы рожд. и смерти неизв.), живописец. В 1405 вместе с Феофаном Греком и Андреем Рублевым расписал фресками старый Благовещенский собор (не сохр.) Московского Кремля — 331, 339, 341, 343, 454
Прянишников Илларион Михайлович (1840—1894), живописец, педагог — 35, 93, 117, 369
Пурвит, Пурвитис Вильгельм Карлис Юргисович (1872—1945), латышский живописец, пейзажист, ректор Латвийской Академии художеств (1919—1934) — 97
Пухта Георг Фридрих (1798—1846), немецкий юрист — 67
Пуц Б. А., гравер — 29
Пушкин Александр Александрович (1833—1914), генерал, участник русско-турецкой войны (1877—1878), сын А. С. Пушкина — 258
Пушкин Александр Сергеевич (1799—1837), поэт, писатель — 21, 50, 70, 74, 87, 162, 258, 321, 328, 422, 423, 432, 446, 458
Пушкин Григорий Александрович (1868—1940), сын А. А. Пушкина, внук А. С. Пушкина — 258
Пшибышевский Станислав (1868—1927), польский писатель, публицист — 199
Пыпин Александр Николаевич (1833—1904), публицист, историк литературы, этнограф — 175
Пюви де Шаванн Пьер (1824—1898), французский живописец, монументалист — 7, 106, 107, 119, 163
Пювис — см. *Пюви де Шаванн Пьер*
Пюжен Иосиф Иванович (1838—1888), швейцарец по происхождению, надзиратель и преподаватель французского языка в лицее цесаревича Николая — 30, 50

Разумовский Кирилл Григорьевич (1728—1803), граф, президент Петербургской Академии наук, последний гетман Украины, генерал-фельдмаршал — 256
Растрелли Бартоломео Карло (1675—1744), скульптор, по происхождению итальянец. Мастер барокко. Работал в России (1716—1744) — 74, 149, 331
Растрелли Варфоломей Варфоломеевич (Бартоломео Франческо) (1700—1771), архитектор, по происхождению итальянец; сын Б. К. Растрелли. Главный представитель русского барокко середины XVIII в. — 228, 328, 331, 341
Рауш фон Траубенберг Константин Константинович (1871—1935), барон, скульптор — 135, 136, 139, 160
Рафаэль Санти (1483—1520), итальянский живописец и архитектор — 56, 78, 95, 100, 105, 113, 128, 224, 271, 290, 296, 297, 316, 322, 343, 413, 415
Рахманинов Сергей Васильевич (1873—1943), композитор, пианист, дирижер. С 1918 жил в США — 261, 283
Редон Одилон (1840—1916), французский живописец, график — 41
Рейнике Эмиль (1859—?), немецкий живописец, график, карикатурист — 125
Рейнолдс, Рейнольдс Джошуа (1723—1792), английский живописец, теоретик искусства; первый президент лондонской Академии художеств — 285, 323
Рейтерн Евграф Романович (Герхард фон) (1794—1865), живописец, гравер, акварелист; тесть В. А. Жуковского — 79
Рейтерн Евграф Евграфович (1836—1922), сенатор; действительный член и член совета Академии художеств, коллекционер; сын Г. Рейтерна — 79
Рембрандт Харменс ван Рейн (1606—1669), голландский живописец, рисовальщик и офортист — 103, 225, 395
Ренан Жозеф Эрнест (1823—1892), французский писатель, историк религии, философ — 73
Рентген Вильгельм Конрад (1845—1923), немецкий физик — 270
Ренуар Пьер Огюст (1841—1919), французский живописец, график, скульптор — 41, 96, 115, 123, 138, 196, 241, 285, 297, 300, 323, 405
Репин Илья Ефимович (1844—1930), живописец, портретист, график — 6, 15, 29, 56, 83, 84, 90—93, 95, 96, 98—100, 108—110, 111, 114—118, 120—122, 134, 136, 150, 151, 162, 179, 189, 238, 268, 277, 278, 321, 322, 323, 382—403, 415, 417, 450, 455, 456

Репина Вера Алексеевна (урожд. *Шевцова*), жена И. Е. Репина — 399, 401
Рерих Елена Ивановна (урожд. *Шапошникова*) (1879—1955), жена Н. К. Рериха — 286
Рерих Константин Федорович (1837—1900), юрист, отец Н. К. Рериха — 158
Рерих Николай Константинович (1874— 1947), живописец, археолог, историк искусства; с 1918 жил за границей (с 1930 в Индии) — 92, 97, 139, 156—160, 210, 213, 254, 285—288
Рерих Святослав Николаевич (1904—1993), живописец; с 1918 жил за границей (с 1930 в Индии); сын Н. К.Рериха — 286
Римский-Корсаков Николай Андреевич (1844—1908), композитор, дирижер, музыкально-общественный деятель — 145, 180, 389, 433
Ринальди Антонио (ок. 1710—1794), итальянский архитектор; с 1751 работал в России — 74, 331
Робер Юбер (1733—1808), французский живописец и рисовальщик — 353, 355, 359, 369, 372, 373
Роден Рене Франсуа Огюст (1840—1917), французский скульптор — 40, 41, 119, 138
Розанов Василий Васильевич (1856—1919), писатель, публицист, философ — 139, 144, 147, 165, 172, 174, 443
Розенберг Александр Владимирович (1877—1935), гражданский инженер, архитектор — 225
Рокотов Федор Степанович (1735?—1808), живописец, портретист — 210, 236, 257, 268, 408, 414
Романов Константин Константинович (1882—1942), историк архитектуры, профессор Академии художеств, член Российской академии истории материальной культуры — 233, 262
Романов Николай Ильич (1867—1948), историк искусства; профессор Московского университета, хранитель Отделения изящных искусств Румянцевского музея, позднее директор Музея изящных искусств — 263
Ропс Фелисьен (1833—1898), бельгийский живописец, рисовальщик, гравер — 131
Рослин, Рослен Александр (1718—1793), шведский живописец. Работал в России (1775—1777) — 327, 331
Россетти Данте Габриел (собств. *Габриел Чарлз Данте*) (1828—1882), английский живописец и поэт — 327
Росси Карл Иванович (1775—1849), архитектор, градостроитель — 74, 228, 328, 331
Ростовцев Михаил Иванович (1870—1952), историк, археолог; профессор Петербургского университета; после 1918 жил за границей — 213
Рош Дени (1868—1951), французский искусствовед, автор трудов о русском искусстве и русской литературе — 257
Рубенс Питер Пауэл (1577—1640), фламандский живописец — 151, 259, 301, 303, 339, 437
Рубинштейн Антон Григорьевич (1829—1894), пианист, композитор, дирижер, музыкально-общественный деятель — 398, 400, 401, 403
Рубинштейн Ида Львовна (1880—1960), танцовщица — 420
Рублев Андрей (ок. 1360—1370 — ок. 1430), живописец. Один из создателей московской школы иконописи — 11, 265, 266, 271, 326, 327, 329, 331, 339—341, 343, 350, 351, 434, 453, 454
Руссо Жан Жак (1712—1778), французский писатель и философ — 372
Руссо Теодор (1812—1867), французский живописец. Глава барбизонской школы — 118, 353, 407
Рылов Аркадий Александрович (1870—1939), живописец, график, педагог — 97, 222
Рябушинский Михаил Павлович (1880—1960), предприниматель, меценат, коллекционер — 215, 401
Рябушинский Николай Павлович (1876—1951), компаньон московского банкирского дома братьев Рябушинских, меценат, живописец; издатель журнала "Золотое руно" — 164, 212, 441, 458
Рябушинский Павел Павлович (1871—1924), компаньон московского банкирского дома братьев Рябушинских, предприниматель, издатель газеты "Утро России" — 164, 199
Рябушкин Андрей Петрович (1861—1904), живописец — 254, 259, 433

Саблуков И. С. (1735—1777), живописец, портретист — 354
Савинский Василий Евменьевич (1859—1937), живописец, педагог — 92, 97
Савицкий Константин Аполлонович (1844—1905), живописец — 382—384

Садовская Ольга Осиповна (урожд. *Лазарева*) (1849—1919), актриса Малого театра — 269
Сангалло Антонио Младший да (1483—1546), итальянский архитектор, инженер; с 1503 работал в мастерской Браманте в Риме — 223
Санглен Яков Иванович де (1776—1864), начальник тайной полиции Министерства внутренних дел (до 1812) — 73
Санмикели Микеле (1484—1559), итальянский архитектор — 223
Сансовино (собств. *Татти*) *Якопо* (1486—1570), итальянский архитектор и скульптор — 122, 223
Сапунов Николай Николаевич (1880—1912), живописец, театральный художник — 260, 441, 442, 458
Сарьян Мартирос Сергеевич (1880—1972), живописец; член АХ СССР и АН Армянской ССР — 260, 437, 440
Свентаржицкий, художник-дилетант — 90
Свидерский Алексей Иванович (1878—1933), партийный и государственный деятель, журналист; начальник Главискусства (с 1928), полпред в Латвии (с 1929) — 294
Свиньин Павел Петрович (1787—1839), писатель, художник, географ; первый биограф Ф. Я. Алексеева — 356, 364, 372, 380, 381
Северцов Алексей Николаевич (1866—1936), биолог, академик — 312
Сезанн Поль (1839—1906), французский живописец — 107, 115, 120, 149, 155, 156, 157, 196, 210, 216, 241, 297, 304, 430, 437, 446
Семашко Николай Александрович (1874—1949), государственный и партийный деятель, первый нарком здравоохранения РСФСР — 264
Семевский Михаил Иванович (1837—1892), историк, журналист; издатель-редактор журнала "Русская старина" — 73
Семенов-Тян-Шанский (до 1906 *Семенов*) *Петр Петрович* (1827—1914), географ, общественный деятель — 419
Сементковский Ростислав Иванович (1846—1914), юрист, публицист, беллетрист, переводчик; редактор журнала "Нива" — 83
Семечкин Вениамин Павлович, городской архитектор в Измаиле — 30, 56
Семечкин Павел (XIX в.), гравер и литограф; отец В. П. Семечкина — 56
Семирадский Хенрык (Генрих Ипполитович) (1843—1902), польский и русский живописец — 32, 56
Сент-Обен Габриель де (1724—1780), французский график — 149
Сергеевич Василий Иванович (1832—1910), юрист, историк права; профессор и ректор Петербургского университета — 67, 68
Серебряков Гавриил Иванович (ок. 1745—?), живописец-баталист — 356, 360
Серебряков Константин Терентьевич (1852—1919), певец, артист Мариинского театра — 101
Серлио Сабастьяно (1475—1554), итальянский архитектор и теоретик архитектуры — 125
Серов Александр Николаевич (1820—1871), композитор, музыкальный критик; отец художника В. А. Серова — 82, 83
Серов Валентин Александрович (1865—1911), живописец и график. Передвижник, член объединения "Мир искусства" — 8, 42, 82, 83, 90, 96, 98, 111, 117, 119, 127, 131, 133, 139, 144, 148, 149—151, 153—157, 159, 160, 162, 164, 165, 183, 189, 195, 196, 203, 205, 208, 210, 216, 231, 233—237, 240, 242, 254, 259, 302, 311, 321, 323, 384, 404—422, 444, 450, 452, 456
Серова Валентина Семеновна (урожд. *Бергман*) (1846—1924), пианистка и композитор — 407, 408, 416
Серяков Лаврентий Авксентьевич (1824—1881), гравер-самоучка, реформатор репродукционной ксилографии — 29, 150
Сибирский Василий Александрович (1870—?), соученик И. Э. Грабаря по лицею цесаревича Николая — 46
Сизов Владимир Ильич (1840—1904), историк, искусствовед, педагог — 115
Симон Люсьен (1861—1945), французский живописец — 163
Симонович (по мужу *Львова*) *Мария Яковлевна* (1864—1955), скульптор; двоюродная сестра В. Серова; персонаж картины "Девушка, освещенная солнцем" — 404—407
Сислей Альфред (1839—1899), французский живописец. По происхождению англичанин — 241
Скальковский Константин Аполлонович (1843—1906), публицист — 41

Скамоцци Винченцо (1552—1616), итальянский архитектор, инженер, теоретик искусства — 125
Скворцов Александр Митрофанович (1884—1948), историк искусства, научный сотрудник Третьяковской галереи, в 1920-х гг. заместитель директора ГТГ — 233, 255
Склифосовский Николай Васильевич (1836—1904), хирург, общественный деятель, педагог; гласный Московской городской думы — 397
Скоропадский Павел Петрович (1873—1945), украинский военный, политический и государственный деятель, генерал-лейтенант. Гетман Украины (1918), провозгласил создание "Украинской державы"; с 1918 жил в Германии — 152
Скрябин Александр Николаевич (1871/1872—1915), композитор, пианист — 262
Скуратов-Бельский Григорий Лукьянович (Малюта) (?—1573), думный дворянин, приближенный Ивана IV, глава опричного террора — 270
Славина Мария Александровна (1858—1951), певица, педагог; артистка Мариинского театра; после 1917 жила в Париже, профессор Русской консерватории в Париже — 101
Слефогт Макс (1868—1932), немецкий живописец, график — 128
Смидович Петр Гермогенович (1874—1935), государственный и партийный деятель — 268
Снейдерс Франс (1579—1657), фламандский живописец. Мастер натюрморта — 259, 285
Собин Сергей Филиппович, военный инженер — 139, 169
Собина Лидия Филипповна — см. *Маркс Л. Ф.*
Собинов Леонид Витальевич (1872—1934), певец; артист Большого театра (1897—1933) — 262
Собко Николай Петрович (1851—1906), историк искусства, библиограф, литератор, составитель "Словаря русских художников" — 131, 157, 158, 212, 353, 380
Соболевский Сергей Александрович (1803—1870), поэт, автор эпиграмм и экспромтов — 75
Сократ (ок. 470 — 399 до н. э.), древнегреческий философ — 288
Солдатенков Козьма Терентьевич (1818—1901), издатель, коллекционер — 37
Соловьев Владимир Сергеевич (1853—1900), религиозный философ и богослов, поэт, публицист — 61, 67, 74, 79
Сольский Хрисанф Петрович, попечитель Одесского учебного округа — 55, 56
Сомов Андрей Иванович (1830—1909), искусствовед, музейный деятель; старший хранитель Эрмитажа, редактор журнала "Вестник изящных искусств"; отец художника К. А. Сомова — 100
Сомов Евгений Иванович (1881—1962), родственник художника К. А. Сомова; эмигрировал в США после революции 1905—1907 — 280, 282
Сомов Константин Андреевич (1869—1939), живописец, график, рисовальщик, член объединения "Мир искусства"; с 1923 жил за границей — 92, 97, 99, 100, 119, 134, 139, 142, 148, 150, 152, 165, 169, 171, 179, 208, 210, 234, 254, 268, 278, 288, 431, 432
Сорин Савелий Абрамович (1878—1953), живописец; после 1917 жил за границей (умер в Нью-Йорке) — 280
Софокл (ок. 496—406 до н. э.), древнегреческий драматург — 48
Спицын Александр Андреевич (1858—1931), археолог, историк, этнограф — 213
Станиславский (наст. фам. *Алексеев*) *Константин Сергеевич* (1863—1938), актер, режиссер, педагог, реформатор и теоретик театра — 148, 236, 283, 418, 422
Станишев Константин Николаевич, болгарин, учитель математики в лицее цесаревича Николая, позднее его директор (1888—1893) — 30, 31, 46, 47, 66
Станишева (урожд. *Даль*), жена К. Н. Станишева, дочь В. В. Даля — 31
Старов Иван Егорович (1745—1808), архитектор — 74, 228, 257, 357
Стасов Василий Петрович (1769—1848), архитектор — 74
Стасов Владимир Васильевич (1824—1906), художественный и музыкальный критик, историк искусства; сын В. П. Стасова — 15, 26, 82, 115—117, 120, 131, 157, 158, 382, 383, 385, 389, 391, 394, 395, 397, 398, 456
Стасюлевич Михаил Матвеевич (1826—1911), историк, публицист, общественный деятель; редактор-издатель журнала "Вестник Европы" (1866—1908) — 70
Степанов Иван Михайлович (1857—1941), организатор издательства Общины святой Евгении (1896); председатель Комитета

популяризации художественных изданий (1920-е гг.) — 175, 178
Степанов Николай Александрович (1807—1877), художник, карикатурист, журналист; редактор журнала "Искра" — 64
Странский Йозеф (1872—1936), чешский дирижер — 285, 297
Страхов Иван Сергеевич, преподаватель в лицее цесаревича Николая, затем директор гимназии в Москве; в 1920-х гг. научный сотрудник Нумизматического кабинета ГМИИ — 48
Стрепетова Полина (Пелагея) Антипьевна (1850—1903), трагическая актриса — 401, 402
Строганов Александр Сергеевич (1733—1811), граф, президент Академии художеств, член Государственного совета — 372, 375
Суворин Алексей Сергеевич (1834—1912), журналист, драматург; издатель газеты "Новое время", журнала "Исторический вестник" и др. — 78, 390
Суворов Александр Васильевич (1729 или 1730—1800), полководец, военный теоретик, граф Рымникский (1789), князь Италийский (1799), генералиссимус — 57, 65
Судейкин Сергей Юрьевич (1882—1946), театральный художник, живописец, график; член объединений "Голубая роза" (1907) и "Мир искусства" (с 1911); с 1920 жил за границей — 206, 280, 281, 437, 441, 443
Судковский Михаил Степанович (1872—?), живописец — 179
Судковский Руфин Гавриилович (1850—1885), живописец — 179
Судьбинин Серафим Николаевич (1867— 1944), скульптор; актер Московского Художественного театра (1898—1904); участник выставок СРХ; с 1904 жил во Франции, затем в США — 280
Сулоага Игнасио (Сулоага-и-Сабалета) (1870—1945), испанский живописец — 40, 115
Сурбаран Франсиско де (1598—1664), испанский живописец — 40, 327
Суриков Василий Иванович (1848—1916), живописец, передвижник; мастер исторической картины — 10, 23, 29, 42, 93, 117, 118, 149, 254, 260, 323, 433
Суриц Яков Захарович (1882—1952), дипломат; посол СССР в Германии и Франции — 308
Сухов Владимир Дмитриевич (1865—1933), реставратор, педагог; реставратор Музея изобразительных искусств — 36
Сытин Иван Дмитриевич (1851—1934), книгоиздатель; издатель газеты "Русское слово"; консультант Госиздата (в 1920-х гг.) — 278, 288
Сычев Николай Петрович (1883—1967), искусствовед, музейный деятель, художник; директор Русского музея — 262
Сюй Бэй-хун (Жю Пэон) (1895—1953), китайский живописец и график — 307

Тагор Рабиндранат (1861—1941), индийский писатель, поэт, общественный деятель — 285, 286
Таманян (Таманов) Александр Иванович (1878—1936), архитектор, общественный деятель, народный архитектор Армянской ССР — 172
Таманьо Франческо (1850—1905), итальянский оперный певец; неоднократно выступал в России, пел в Частной опере С. И. Мамонтова — 44
Тараканова Елизавета (ок. 1745—1775), претендент на престол в качестве самозваной "дочери" Елизаветы Петровны — 29
Тароватый Николай Яковлевич (1876—1906), художник; редактор-издатель журнала "Искусство" и редактор художественного отдела журнала "Золотое руно" — 164
Тастевен Проспер Андреевич (1819—?), гувернер в лицее цесаревича Николая — 43
Тастевен Эдмонд Просперович, учитель французского языка в лицее цесаревича Николая, впоследствии перешел в книжный магазин своих братьев — 44, 51
Тастевены, братья, владельцы магазина французской книги в Москве, принадлежавшего ранее В. И. Готье — 30, 44
Татевосян (Татевасьянц) Егише Мартиросович (1870—1936), живописец, заслуженный деятель искусств Армянской ССР — 133
Татищев Корнелий Николаевич (1868—?), архитектор — 65
Татлин Владимир Евграфович (1885—1953), живописец, график, художник-конструктор, театральный художник — 264
Таулов (Таулоу) Фритс (1847—1906), норвежский живописец, график, искусствовед; с 1892 жил во Франции (умер в Голландии) — 163, 240

Творожников Иван Иванович (1848—1919), живописец, педагог; профессор Академии художеств — 92, 96—97
Теляковский Владимир Аркадьевич (1861—1924), управляющий Московской конторой Императорских театров, затем директор Императорских театров — 31
Тенишева Мария Клавдиевна (урожд. *Пятковская*) (1867—1928), княгиня, певица, коллекционер, меценат; основатель художественной студии в Петербурге, рисовальной школы в Смоленске и художественных мастерских в Талашкине Смоленской губернии; субсидировала журнал "Мир искусства". После 1917 жила в Париже — 131, 164
Терборх Герард (1617—1681), нидерландский живописец — 39, 40, 301
Терещенко Николай Артемович (1819—1903), киевский промышленник, коллекционер — 54
Тёрнер Джозеф Мэллорд Уильям (1775—1851), английский живописец, рисовальщик, гравер — 159, 291
Тимур (Тамерлан) (1336—1405), среднеазиатский государственный деятель, полководец, эмир (с 1370) — 248
Тинторетто (собств. *Робусти*) *Якопо* (1518—1594), итальянский живописец. Представитель венецианской школы — 104, 105, 303, 367
Тирш Фридрих Риттер фон (1852 или 1858—1921), немецкий архитектор, профессор и ректор Мюнхенского политехникума — 125
Тит Ливий — см. *Ливий Тит*
Тихонов Владимир Алексеевич (1857—1914), писатель, драматург; редактор журнала "Север" — 63
Тициан (собств. *Тициано Вечеллио*) (1476/1477 или 1480-е—1576), итальянский живописец. Глава венецианской школы — 103—105, 223, 285, 316, 397, 415
Тишбейн Иоганн Фридрих Август (1750—1812), немецкий живописец, портретист — 363
Толстая Софья Андреевна (урожд. *Берс*) (1844—1919), графиня, жена Л. Н. Толстого — 27
Толстой Дмитрий Андреевич (1823—1889), граф, государственный деятель, обер-прокурор Синода (1865—1880), министр народного просвещения, затем министр внутренних дел и президент Петербургской Академии наук — 48
Толстой Дмитрий Иванович (1860—ок. 1942), граф, товарищ управляющего Русским музеем, директор Эрмитажа; действительный член Петербургской Академии художеств. После 1918 жил за границей — 203, 204, 413, 414
Толстой Иван Иванович (1858—1916), граф, археолог, нумизмат; вице-президент Академии художеств, позднее министр просвещения и городской голова Петербурга — 92
Толстой Илья Львович (1866—1933), служащий Земельного банка, писатель-мемуарист, сын Л. Н. Толстого — 283
Толстой Лев Николаевич (1828—1910), граф, писатель и мыслитель — 50, 73, 74, 121, 128, 394, 432, 456
Тома де Томон Жан (1760—1813), архитектор. По происхождению француз. С 1799 работал в России — 331, 364
Тонков (Танков) Иван Михайлович (1739—1799), живописец — 358
Тор-Ланге Георгий Иванович — см. *Ланге Г. И.*
Торопов Сергей Александрович (1882—1964), архитектор; профессор Московского Архитектурного института — 270
Трапезников Трифон Григорьевич (1882—1926), историк искусства, музейный деятель; сотрудник Музея изобразительных искусств — 233, 263, 264
Траубенбергер — см. *Рауш фон Траубенбергер К. К.*
Трейман Рудольф, немецкий юрист — 111, 121, 126, 135, 136, 138
Третьяков Павел Михайлович (1832—1898), предприниматель, меценат, коллекционер, художественный деятель; основатель Третьяковской галереи — 9, 10, 29, 35, 37, 39, 97, 117, 158, 233, 234, 238, 240, 246—249, 253—255, 257, 261, 369, 375, 382—385, 388, 390, 391, 394, 395, 397, 398, 401, 422, 456
Третьяков Сергей Михайлович (1834—1892), предприниматель, общественный деятель, городской голова Москвы (1877—1881), коллекционер — 9, 30, 35, 37, 44, 233, 247, 397
Третьяков Сергей Николаевич (1882—1944), предприниматель; внук С. М. Третьякова, член Совета Третьяковской галереи (с 1913); после 1917 жил за границей — 234

Тройницкий Сергей Николаевич (1882—1948), историк искусства, научный сотрудник и директор Эрмитажа — 211, 262
Тропинин Василий Андреевич (1776—1857), живописец, портретист, рисовальщик — 258
Трояновская Анна Ивановна (1885—1977), график; дочь врача И. И. Трояновского — 179, 215
Трояновская Анна Петровна (урожд. *Обнинская*) (?—1920), жена врача И. И. Трояновского — 180, 200, 215, 416, 418
Трояновский Иван Иванович (1855—1928), врач, коллекционер — 91, 143, 151, 175, 179, 180, 200, 203, 204, 215, 216, 242, 259, 276, 278, 288
Трояновский Иван Иванович, педагог, автор учебников по природоведению; сотрудник издательства И. Д. Сытина — 279
Труайон, Тройон Констан (1810—1865), французский живописец, пейзажист. Представитель барбизонской школы — 98, 118
Трубецкой Евгений Николаевич (1863—1920), князь, религиозный философ, правовед, публицист — 140, 261
Трубецкой Павел (Паоло) Петрович (1866—1938), князь, скульптор; родился и умер в Италии, работал в России в 1897— 1906 — 119, 441
Трюбнер Генрих Вильгельм (1851—1917), немецкий живописец — 58
Тулуз-Лотрек Анри де (1864—1901), французский живописец, график — 146
Тургенев Иван Сергеевич (1818—1883), писатель — 26, 50, 51, 121
Тургенева Варвара Петровна (урожд. *Лутовинова*) (1780—1850), мать И. С. Тургенева — 26
Турчанинов Петр Иванович (1779—1856), композитор церковной музыки — 43
Тьебо-Сиссон Франсуа (1856—?), французский искусствовед, художественный критик — 104
Тьеполо Джованни Баттиста (1696—1770), итальянский живописец, рисовальщик, офортист. Представитель венецианской школы — 104, 105, 323, 368
Тютчев Федор Иванович (1803—1873), поэт — 74

Уайльд Оскар (1854—1900), английский писатель, драматург — 290
Уистлер (Вистлер) Джеймс Эббот Макнил (1834—1903), американский живописец; работал в Париже и Лондоне — 7, 96, 115, 146, 437
Усольцев Федор Арсеньевич (1863—1947), врач-психиатр, владелец клиники для душевнобольных — 423, 426
Усольцева Вера Александровна (урожд. *Аносова*) (1864—1953), жена Ф. А. Усольцева — 427
Успенский Александр Иванович (1873—1938), историк искусства — 212, 357, 358
Уткин Петр Саввич (1877—1934), живописец — 437, 439

Федотов Павел Андреевич (1815—1852), живописец, рисовальщик — 258
Фейт Ян (1611—1661), фламандский живописец — 285
Фельтен Юрий Матвеевич (1730 или 1732—1801), архитектор — 228, 328
Феофан Грек (ок. 1340 — после 1405), живописец, родом из Византии. Работал на Руси во 2-й пол. XIV — нач. XV в. — 11, 266, 331—351, 453, 454
Феофилактов Николай Петрович (1878—1941), живописец, график; заведовал художественной частью журнала "Весы" — 206, 441
Фет (наст. фам. *Шеншин*) *Афанасий Афанасьевич* (1820—1892), поэт, переводчик — 235, 248, 249, 328, 432
Фет Мария Петровна (урожд. *Боткина*), жена А. А. Фета, дочь П. П. Боткина — 235
Фешин Николай Иванович (1881—1955), живописец, график; с 1923 жил в США — 281
Фигнер Медея Ивановна (урожд. *Мей*) (1859—1952), по происхождению итальянка, певица, солистка Мариинского театра; жена Н. Н. Фигнера; с 1930 жила в Париже — 76
Фигнер Николай Николаевич (1857—1918), певец, солист Мариинского театра, директор и солист оперной труппы Народного дома в Петербурге — 101
Филипп IV (1605—1665), испанский король (1621—1665) — 224
Филиппов Тертий Иванович (1825—1899), государственный, общественный и музыкальный деятель, ученый-фольклорист, историк — 69
Философов Дмитрий Владимирович (1872—1940), литературный критик, публицист; руководил литературным отделом в жур-

нале "Мир искусства"; двоюродный брат С. П. Дягилева. После 1917 жил за границей — 100, 139, 144, 145, 147, 148, 150, 156, 173, 174, 212

Фирсов Иван Иванович (ок. 1733—после 1785), живописец, монументалист, театральный декоратор — 256—258

Фишель Оскар (1870—1948), немецкий искусствовед, профессор Берлинского университета — 296, 297

Фишер Эрнст (1890—?), шведский историк искусства, музейный деятель; директор музея в Мальмё — 279

Флавицкий Константин Дмитриевич (1830—1866), живописец — 29

Флобер Гюстав (1821—1880), французский писатель — 51

Фокин Михаил Михайлович (1880—1942), артист балета, руководитель балетной труппы "Русских сезонов" в Париже (1909—1914) — 283

Фонвизин Денис Иванович (1744—1792), писатель, драматург, публицист — 328

Фортуни Мариано (1838—1874), испанский живописец, график; работал в Италии — 35, 94, 118, 248

Франц Иосиф I (1830—1916), император Австрии и король Венгрии (с 1848) из династии Габсбургов — 28

Фредерик Леон (1856—1940), бельгийский художник — 163

Халс (Гальс) Франс (между 1581 и 1585—1666), голландский живописец, портретист — 225, 295, 296, 301—303, 308, 316, 322, 397

Ханенко Варвара Николаевна (?—1921), украинский коллекционер — 250, 251

Харитоненко Вера Андреевна, украинский коллекционер — 250, 251

Хейне (Гейне) Томас Теодор (1867—1948), немецкий график, иллюстратор, плакатист, карикатурист, мастер прикладного искусства — 134

Хейфец Яша (1901—1987), американский скрипач. Родился в России. С 1917 жил в США — 283

Хемессен (Сандерс) Ян ван (ок. 1500 — до 1566?), голландский живописец — 158

Хеопс (Хуфу) (27 в. до н. э.), египетский фараон — 223

Хирземанн Антон (1891—?), глава издательской фирмы в Лейпциге (с 1928) — 297

Хирземанн Карл Вильгельм (?—1928), основатель издательской фирмы в Лейпциге — 297, 298

Хлудовы, братья, основатели Егорьевской мануфактуры — 26, 52

Хоббема (Гоббема) Мейндерт (1638—1709), голландский живописец, рисовальщик — 285

Ходобай Аделина Александровна, жена Ю. Ю. Ходобая, двоюродная сестра О. А. Грабарь — 21, 29, 32, 53, 54, 80

Ходобай Юрий Юрьевич (1835—1889), угрорусс, в 1868 эмигрировал в Россию; педагог, переводчик; преподаватель латинского языка в лицее цесаревича Николая — 20, 21, 29, 30, 48, 53, 54, 75, 80

Ходовецкий Даниель Николаус (1726—1801), немецкий график, живописец. По происхождению поляк — 256

Холлоши Шимон (1857—1918), венгерский живописец, график, педагог — 100, 103, 111, 137

Хольбейн (Гольбейн) Ханс Младший (1497 или 1498—1543), немецкий живописец и график эпохи Возрождения — 112, 149, 308

Хомяков Алексей Степанович (1804—1860), писатель, публицист, драматург, поэт; славянофил — 16, 21

Храбров Игорь Эммануилович — см. *Грабарь И. Э.*

Храбров Эммануил Иванович — см. *Грабарь Э. И.*

Хруслов Егор Моисеевич (1861—1913), живописец, хранитель Третьяковской галереи — 248

Цветков Иван Евменьевич (1845—1917), банковский служащий, коллекционер; основатель частной картинной галереи, которую в 1909 принес в дар Москве, в 1926 собрание вошло в состав ГТГ — 233, 234, 237—239

Цезарь Гай Юлий (102 или 100—44 до н. э.), римский диктатор, полководец, писатель — 48

Цет Юлий Иванович, владелец музыкальной фирмы в Петербурге, импрессарио П. И. Чайковского — 61, 75, 76, 78

Цинзерлинг Август Вильгельмович, владелец книжного магазина в Петербурге — 71

Ционглинский Ян Францевич (1858—1912), живописец, профессор Академии художеств — 156

Цицерон Марк Туллий (106—43 до н. э.), римский политический деятель, оратор и писатель — 48
Цорн Андерс Леонард (1860—1920), шведский живописец и график — 7, 99, 115, 222

Чайковский Петр Ильич (1840—1893), композитор, дирижер — 61, 75, 76—78, 101, 109, 174, 180, 304, 324, 328
Чаплыгин Сергей Алексеевич (1869—1942), ученый в области теоретической механики, один из основоположников гидро- и аэродинамики, академик — 8, 312, 313
Чевакинский Савва Иванович (1713 — между 1774 и 1780), архитектор — 149
Челлини Бенвенуто (1500—1571), итальянский скульптор, ювелир, автор мемуаров — 169
Челноков Михаил Васильевич (1863—?), московский городской голова, член I, III и IV Государственной думы — 254, 262
Чемесов Евграф Петрович (1737—1765), гравер, портретист — 151
Черногубов Николай Николаевич (1873— 1942), коллекционер, хранитель Третьяковской галереи, позднее сотрудник Киевского музея русского искусства — 233, 243—246, 248—253, 255, 257, 258, 392
Черный Эмиль Вячеславович, педагог, автор учебников по греческому языку — 48
Чернышевский Николай Гаврилович (1828—1889), писатель, ученый, литературный критик — 33
Чехов Антон Павлович (1860—1904), писатель — 51, 59, 63, 72, 87, 141, 422, 428
Чехонин Сергей Васильевич (1878—1936), график, живописец, театральный художник, мастер росписи по фарфору — 139, 169
Чириков Григорий Осипович (1882—1936), реставратор древнерусской живописи — 265, 303, 344, 346
Чистяков Павел Петрович (1832—1919), живописец, педагог; профессор Академии художеств — 6, 29, 92—98, 120, 121, 127, 390, 417
Чичерин Борис Николаевич (1828—1904), юрист, историк русского права, философ; профессор Московского университета (1861—1868) — 69, 72, 135, 419
Чичерин Георгий Васильевич (1872—1936), государственный, партийный деятель, дипломат, нарком иностранных дел РСФСР (1918—1930); племянник Б. Н. Чичерина — 98, 286
Чуди Гуго фон (1851—1911), немецкий искусствовед, музейный деятель — 113
Чуковская Мария Борисовна (1883—1955), жена К. И. Чуковского — 308, 311
Чуковский Корней Иванович (наст. имя и фам. *Николай Васильевич Корнейчуков*) (1882—1969), писатель, поэт, литературовед, переводчик — 311, 393
Чупрынников Митрофан Михайлович (1866—1918), певец, педагог, артист Мариинского театра, профессор Петербургской консерватории — 101

Шак Адольф Фридрих (1815—1894), коллекционер, основатель галереи современного немецкого искусства в Мюнхене (Галерея Шака) — 103
Шаляпин Федор Иванович (1873—1938), певец, народный артист Республики (1918) — 183, 283, 416, 419, 420
Шарден Жан Батист Симеон (1699—1779), французский живописец — 323
Шарпантье, жена французского издателя Ж. Шарпантье — 285, 297
Шассерио Теодор (1819—1856), французский живописец — 300
Шевченко Иван Маркович, художник, педагог — 23, 24, 36
Шелашников Александр Александрович, соученик Грабаря по лицею цесаревича Николая, затем помещик Самарской губернии — 41
Шеншин Афанасий Неофитович, отчим поэта А. А. Фета — 249
Шервашидзе (Чачба) Александр Константинович (1867—1968), живописец, театральный художник; с 1922 жил во Франции — 106
Шервуд Владимир Осипович (1833—1897), художник, архитектор — 71, 72
Шестов Лев (наст. имя и фам. *Лев Исаакович Шварцман*) (1866—1938), философ, литературный критик; с 1895 жил большею частью за границей — 165, 174
Шехтель Федор (Франц) Осипович (1859—1926), архитектор, председатель Московского архитектурного общества — 173
Шибановы: Алексей Петрович (2-я пол. XVIII в.) и *Михаил* (отчество и год рожд. неизв. — ум. после 1789), живописцы — 146, 258, 259
Шишкин Иван Иванович (1832—1898), живописец, рисовальщик, офортист; профессор Академии художеств — 29, 42, 90, 92, 93, 95, 117, 234, 384

Шмаров Павел Дмитриевич (1874—1955), живописец — 99
Шмидт Отто Юльевич (1891—1956), математик, геофизик, исследователь Арктики; Герой Советского Союза; один из основателей и главный редактор Большой Советской Энциклопедии (1924—1941) — 268
Шмидт-Ротлуфф Карл (1884—1976), немецкий живописец, график, скульптор; профессор Берлинской высшей школы изобразительных искусств (с 1946) — 279
Шопен Фридерик (1810—1849), польский композитор — 32
Шперль Иохан (1840—1914), немецкий живописец и литограф — 130
Шпортунов (Шпортун) Нил Павлович, живописец — 32
Штейн Р., иллюстратор в журнале "Нива" — 84, 85
Штеренберг Давид Петрович (1881—1948), живописец, график, театральный художник — 264
Штук Франц фон (1863—1928), немецкий живописец и скульптор — 103, 115, 122, 299
Шубин Федор Иванович (1740—1805), скульптор — 357
Шувалов Иван Иванович (1727—1797), граф, государственный деятель; президент Петербургской Академии художеств (1757—1763) — 256, 352, 355, 357, 358, 360, 362, 363, 369
Шульте Эдуард, владелец выставочного салона в Берлине — 210
Шух Карл (1846—1903), австрийский живописец, работал в Мюнхене — 58, 130

Щегляев С. И. (ок. 1826 — не ранее 1904), управляющий заводами Мальцевых — 43
Щедрин Семен Федорович (1745—1804), живописец, пейзажист — 56, 352, 357, 359, 375
Щедрин Сильвестр Феодосиевич (1791—1830), живописец; с 1818 жил в Италии — 56
Щедрин Феодосий Федорович (1751—1825), скульптор; брат Сем. Ф. Щедрина — 357
Щекотов Николай Михайлович (1884—1945), искусствовед, член Совета (1918—1926) и директор (1925—1926) Третьяковской галереи — 244, 255, 265
Щербатов Александр Алексеевич (1829—1902), князь, общественный деятель; московский городской голова (1860-е гг.) — 135, 139, 140
Щербатов Сергей Александрович (1875—1962), князь, живописец, меценат, коллекционер, мемуарист; сын А. А. Щербатова — 111, 135, 136, 138, 139, 140, 142, 143, 162, 168, 169, 172, 175, 199, 233, 234, 240, 243, 260, 261
Щербиновский Дмитрий Анфимович (1867—1926), живописец — 30, 34—36, 65, 85, 92—94, 96, 98—101, 108—109, 128
Щукин Дмитрий Иванович (1855—1932), предприниматель, коллекционер; сын И. В. Щукина — 30, 37—40
Щукин Иван Васильевич (1818—1890), один из учредителей Московского коммерческого банка — 37, 38, 40
Щукин Иван Иванович (1869—1908), коллекционер; сын И. В. Щукина — 30, 37, 38, 40, 41, 131, 138
Щукин Петр Иванович (1853—1912), предприниматель, коллекционер; сын И. В. Щукина — 30, 37—40
Щукин Сергей Иванович (1854—1936), предприниматель, коллекционер; сын И. В. Щукина — 30, 37—41, 139, 143, 156, 196, 233, 240—242
Щукин Степан Семенович (1762—1828), живописец, портретист — 259

Эберман М. В., живописец — 192
Эгмонт Ламораль (1522—1568), граф, нидерландский политический деятель; герой трагедии И. В. Гёте — 103
Эдельфельт Альберт (1854—1905), финский живописец, график, книжный иллюстратор — 109, 163
Эзоп (VI в. до н. э.), древнегреческий баснописец — 210
Эйзен Илья Моисеевич, юрист, секретарь журнала "Нива" — 67, 83
Эль Греко (собств. *Теотокопули*) *Доменико* (1541—1614), испанский живописец — 40, 224, 237
Энгр Жан Огюст Доминик (1780—1867), французский живописец и рисовальщик — 149, 275, 323, 327, 413
Эрберг (Эрбер) Семен Иванович (2-я пол. XIX в.), писатель и художник-карикатурист — 64
Эренпрейс, издатель журнала "Шут" (до 1890) — 63
Эриксен Вигилиус (1722—1782), датский живописец. Работал в России (1757—1772) — 331

Южин (наст. фам. *Сумбатов*) *Александр Иванович* (1857—1927), актер, драматург; возглавлял Малый театр (с 1909) — 262, 269, 410
Юон Константин Федорович (1875—1958), живописец, график, театральный художник, педагог — 208, 447
Юсти Людвиг (1876—1957), немецкий историк искусства, директор Национальной галереи в Берлине (1909—1933) — 279

Яблонев Василий, священник, законоучитель в Егорьевской прогимназии — 25
Явленский Алексей Георгиевич (1864—1941), живописец; с конца XIX в. жил в Германии — 92, 96, 111, 113, 115, 121, 124
Якунчиков Василий Иванович (1827—1909), предприниматель, один из строителей здания Московской консерватории — 140
Якунчиков Владимир Васильевич (1855—1916), предприниматель, любитель искусства; один из устроителей отдела русского искусства на Всемирной выставке 1900 в Париже; сын В. И. Якунчикова — 140, 141, 143
Якунчиков Николай Васильевич, дипломат; сын В. И. Якунчикова — 140
Якунчикова-Вебер Мария Васильевна (1870—1902), живописец, офортист; дочь В. И. Якунчикова — 143
Якунчикова Мария Федоровна (урожд. *Мамонтова*) (1864—1952), деятельница в области кустарного производства и декоративно-прикладного искусства; жена В. В. Якунчикова — 140, 141, 260, 405
Якунчиковы, владельцы Воскресенской мануфактуры — 140, 141
Янк Ангело (1868—1940), немецкий живописец и иллюстратор — 297
Яремич Степан Петрович (1869—1939), живописец, график, искусствовед, музейный деятель, коллекционер — 139, 146, 147
Ярнефельт (Ернефельд, Иернефельд) Эро Николай (1863—1937), финский живописец — 163, 210, 218
Ярошенко Николай Александрович (1846—1898), живописец и рисовальщик — 117
Ярцев Григорий Федорович (1858—1918), живописец — 42
Ясинский Иероним Иеронимович (псевд. *Максим Белинский*) (1850—1931), поэт, беллетрист, публицист, литературный критик — 62, 63
Ятманов Григорий Степанович (1878—?), комиссар военно-революционного комитета по охране музеев, дворцов и художественных коллекций (1917) и Председатель Всероссийской Коллегии по делам музеев и охране памятников искусства и старины Петрограда (1918—1920) — 233, 262

СПИСОК ИЛЛЮСТРАЦИЙ

И. Э. Грабарь. Погост в Пермогорье Архангельской губернии. 1903 — 13
И. Э. Грабарь. Осень. Рябинка и березы. 1906. Горьковский государственный художественный музей — 14
Игорь Грабарь. Фотография. Измаил. 1880 — 26
Игорь Грабарь у мольберта. Фотография. Измаил. 1880 — 34
Игорь Хабров (Грабарь). Фотография. Москва. 1888 — 53
Э. И. Храбров, отец И. Э. Грабаря. Фотография. Измаил. 1887. На обороте надпись И. Э. Грабаря: "Отец мой, Э. И. Храбров, преподаватель новых языков в Измаильской гимназии". 1887 — 55
И. Э. Грабарь после окончания лицея. Москва. 1889 — 59
И. Э. Грабарь. Крыша со снегом. 1889. ГТГ — 64
Обложка к повести Н. В. Гоголя "Шинель". 1893 — 84
И. Э. Грабарь на 4-м курсе Петербургского университета. 1893 — 86
Семейная фотография. 1893. Слева направо: Владимир Эммануилович Грабарь, Ольга Адольфовна, Игорь Эммануилович, Эммануил Иванович Грабарь — 87
И. Э. Грабарь. Няня с ребенком. 1892. Частное собрание. Москва — 89
Антон Ашбе. Фотография с дарственной надписью И. Э. Грабарю. Мюнхен. 1899 — 114
И. Э. Грабарь. Голова натурщика-итальянца. Рисунок в школе Ашбе. 1896 — 118
И. Э. Грабарь. Голова натурщицы. Рисунок в школе Ашбе. 1896 — 119
И. Э. Грабарь. Дама с собакой. 1899. ГТГ — 132
И. Э. Грабарь. Уголок усадьбы. Луч солнца. 1901. Смоленский музей изобразительных и прикладных искусств — 161
И. Э. Грабарь. Церковь в селе Панилове Архангельской губернии. 1903 — 171
И. Э. Грабарь. Городок на Северной Двине. 1903 — 172
И. Э. Грабарь. Сентябрьский снег. 1903. ГТГ — 176
И. Э. Грабарь. Новая дача. 1903. Частное собрание. Москва — 181
И. Э. Грабарь. Зимний вечер. 1903. ГРМ — 182
И. Э. Грабарь и В. В. Переплетчиков в мастерской в Дугине. Фотография. 1904 — 184
И. Э. Грабарь. Угасающий день. 1904. ГТГ — 186
И. Э. Грабарь. Белая зима. Грачиные гнезда. 1904. ГТГ — 187
И. Э. Грабарь. Февральская лазурь. 1904. ГТГ — 188
И. Э. Грабарь. Мартовский снег. 1904. ГТГ — 191
И. Э. Грабарь. Вешний поток. 1904. ГРМ — 193
И. Э. Грабарь. Банка с вареньем и яблоки. 1904. Закарпатская картинная галерея. Ужгород — 194
И. Э. Грабарь. Цветы и фрукты на рояле. 1904. ГРМ — 197
И. Э. Грабарь. Под березами. Неоконченный портрет детей Мещериных. 1904. ГТГ — 198
И. Э. Грабарь. Толстые женщины. Гротеск. 1904. Частное собрание. Москва — 201
И. Э. Грабарь. За самоваром. 1905. ГТГ — 202
И. Э. Грабарь. Хризантемы. 1905. ГТГ — 205
И. Э. Грабарь. Морозное утро. Розовые лучи. 1906. Частное собрание. Москва — 207
И. Э. Грабарь. Майский вечер. 1905. Частное собрание. Москва — 209
Е. Е. Лансере. Обложка "Истории русского искусства" И. Э. Грабаря — 214
И. Э. Грабарь. Неприбранный стол. 1907. ГТГ — 217

И. Э. Грабарь. Дельфиниум. 1908. ГРМ — 219
И. Э. Грабарь. Сказка инея и восходящего солнца. 1908. Посольство РФ в Великобритании. Лондон — 221
Главный фасад здания санатория для туберкулезных больных "Захарьино", близ станции "Химки". 1909—1914 — 224
И. Э. Грабарь. Васильки. Групповой портрет. 1914. Частное собрание. Москва — 226
И. Э. Грабарь. Рябинка. Этюд. 1915. ГТГ — 229
И. Э. Грабарь. Груши на синей скатерти. 1915. ГРМ — 230
Письмо И. Э. Грабаря И. С. Остроухову на бланке издания "Истории русского искусства". 1912 — 239
Экспозиция произведений К. Брюллова и его современников в Третьяковской галерее до "реформ Грабаря" — 244
Экспозиция произведений К. Брюллова в Третьяковской галерее после "реформ Грабаря" — 245
И. Э. Грабарь. Фотография. 1913 — 246
М. В. Добужинский. Обложка каталога Третьяковской галереи 1917 года — 263
И. Э. Грабарь. Иней. Последние лучи. 1918. Астраханская картинная галерея им. Б. М. Кустодиева — 266
В день 15-летия Центральных реставрационных мастерских. Фотография 16 октября 1933 г. В первом ряду слева направо: Н. Н. Померанцев, П. Д. Барановский, И. Э. Грабарь, Я. Г. Лидак, Б. Н. Засыпкин, И. И. Суслов. Во втором ряду: С. А. Торопов (слева) и неустановленное лицо — 270
И. Э. Грабарь. Красные яблоки на синей скатерти. 1920. Частное собрание. Новосибирск — 273
И. Э. Грабарь. Сийский монастырь. 1920. Частное собрание. Москва — 274
И. Э. Грабарь. Груши на зеленой драпировке. 1922. ГТГ — 276
И. Э. Грабарь. На лазоревом небе. 1923. Частное собрание. Милан — 278
И. Э. Грабарь. Ясный осенний вечер. 1923. ГТГ — 279
И. Э. Грабарь. Разгар осени. 1921. Частное собрание. Москва — 281
И. Э. Грабарь и В. М. Мещерина с дочерью Оленькой. Фотография. 28 октября 1923 г. — 282
И. Э. Грабарь. Фотография. Нью-Йорк. 1924 — 284
И. Э. Грабарь. Портрет матери художника О. А. Грабарь-Храбровой. 1924 — 287
И. Э. Грабарь. Карусель. 1925. Картинная галерея Армении. Ереван — 289
И. Э. Грабарь. На озере. 1926. ГРМ — 290
И. Э. Грабарь. В. И. Ленин у прямого провода. 1927—1933. Центральный музей В. И. Ленина. Москва — 293
И. Э. Грабарь. Разъясняивается. 1928. ГРМ — 295
И. Э. Грабарь. За чтением. Портрет В. М. Грабарь, жены художника. 1928. Частное собрание. Москва — 296
И. Э. Грабарь. Светлана. 1933. ГТГ — 305
И. Э. Грабарь. Портрет композитора С. С. Прокофьева. 1934. Астраханская картинная галерея им. Б. М. Кустодиева — 306
И. Э. Грабарь. Портрет М. И. Грабаря, сына художника. 1935. ГТГ — 309
И. Э. Грабарь. Портрет В. Г. Дуловой. 1935. ГТГ — 310
И. Э. Грабарь. Портрет академика С. А. Чаплыгина. 1935. Музей-усадьба "Абрамцево". Московская область — 313
И. Э. Грабарь. Портрет Е. Г. Никулиной-Волконской. 1935. Закарпатская картинная галерея. Ужгород — 314
И. Э. Грабарь. Заводь. 1930. ГРМ — 318—319
И. Э. Грабарь. Дружеский шарж Б. М. Кустодиева. 1914 — 325
Андрей Рублев. Троица Ветхозаветная. 1422—1427. ГТГ — 326
Феофан Грек. Спас. Архангелы и серафимы. Фрагмент росписи купола церкви Спаса Преображения на Ильине улице в Новгороде. 1378 — 332

Феофан Грек. Троица. Фреска церкви Спаса Преображения на Ильине улице в Новгороде. 1378 — 335

Феофан Грек. Мельхиседек. 1378 — 337

Феофан Грек. Столпник Алимпий. 1378 — 338

Феофан Грек(?). Богоматерь Донская. 1392. ГТГ — 342

Феофан Грек. Успение Богоматери. 1392. ГТГ — 345

Феофан Грек. Преображение. 1403. ГТГ — 349

Ф. Я. Алексеев. Вид Дворцовой набережной от Петропавловской крепости. 1794. ГТГ. — 370—371

Ф. Я. Алексеев. Вид города Николаева. 1799. ГТГ — 374

Ф. Я. Алексеев. Красная площадь в Москве. 1801. ГТГ — 376—377

Ф. Я. Алексеев. Вид на Воскресенские и Никольские ворота от Тверской улицы в Москве. 1811. ГТГ — 378

Ф. Я. Алексеев. Вид на Биржу и Адмиралтейство от Петропавловской крепости. 1810. ГТГ — 379

И. Е. Репин. Крестный ход в Курской губернии. 1880—1883. ГТГ — 386—387

И. Е. Репин. Иван Грозный и сын его Иван 16 ноября 1581 года. 1885. ГТГ — 391

И. Е. Репин. Портрет М. П. Мусоргского. 1881. ГТГ — 396

И. Е. Репин. "Отдых". В. А. Репина, жена художника. 1882. ГТГ — 399

И. Е. Репин. Портрет барона А. И. Дельвига. 1882. ГТГ — 400

И. Е. Репин. Портрет Элеоноры Дузе. 1891. ГТГ — 402

В. А. Серов. Девушка, освещенная солнцем. 1888. ГТГ — 406

В. А. Серов. Портрет Г. Л. Гиршман. 1907. ГТГ — 411

В. А. Серов. Портрет княгини О. К. Орловой. 1911. ГРМ — 412

В. А. Серов. Мика Морозов. Портрет М. М. Морозова в детстве. 1901. ГТГ — 416

В. А. Серов. Портрет Т. П. Карсавиной. 1909. ГТГ — 421

М. А. Врубель. Дворик зимой. 1903—1904. Рисунок из собрания профессора И. Н. Введенского — 424

М. А. Врубель. Дерево у забора. 1903—1904. Рисунок из собрания профессора И. Н. Введенского — 425

М. А. Врубель. Вид из окна. Сад. Зима. 1904. Рисунок из собрания семьи Ф. А. Усольцева — 426

М. А. Врубель. Портрет В. А. Усольцевой. 1905. ГРМ — 427

В. Э. Борисов-Мусатов. Водоем. 1902. ГТГ — 429

В. Э. Борисов-Мусатов. Призраки. 1902—1903. ГТГ — 430

В. Э. Борисов-Мусатов. Дама в голубом. 1904—1905. Этюд из неосуществленного панно "Летняя мелодия" — 431

В. Э. Борисов-Мусатов. Реквием. 1905. ГТГ — 433

М. В. Нестеров. Великий постриг. 1897—1898. ГРМ — 434

М. В. Нестеров. Димитрий царевич убиенный. 1898—1899. ГРМ — 435

М. В. Нестеров. На горах. 1896. Киевский музей русского искусства — 436

П. В. Кузнецов. Любовь матери. 1905—1906. Местонахождение неизвестно. Воспр.: журнал "Золотое руно". 1907. № 5 — 438

П. С. Уткин. Сон. 1905. Декоративное панно. ГРМ — 439

М. С. Сарьян. Любовь. 1906. Музей М. С. Сарьяна. Ереван — 440

Н. Н. Сапунов. Маскарад. 1907. ГТГ — 442

С. Ю. Судейкин. Гулянье. 1906. ГТГ — 443

С. В. Малютин. Автопортрет в шубе. 1901. ГТГ — 445

С. В. Малютин. Флот царя Салтана. Иллюстрация к "Сказке о царе Салтане" А. С. Пушкина. 1898. ГТГ — 446

С. В. Малютин. Портрет Веры Малютиной, дочери художника. 1909. ГРМ — 447

С. В. Малютин. Портрет В. В. Переплетчикова. 1912. ГРМ — 448

СОДЕРЖАНИЕ

В. М. Володарский. Многогранный талант 5

МОЯ ЖИЗНЬ
Автомонография

От автора 15
I. Раннее детство (1871—1880) 16
II. В Егорьевской прогимназии (1880—1882) 23
III. В Катковском лицее (1882—1889) 30
IV. Университетские годы (1889—1903) 61
V. В Академии художеств (1894—1896) 92
VI. Мюнхенские годы (1896—1901) 111
VII. Эпоха "Мира искусства" (1901—1904) 139
VIII. В Москве и под Москвой (1903—1917) 175
IX. Музейная деятельность (1913—1930) 233
X. Возвращение к живописи (1920—1935) 272
Итоги и перспективы 322

ЭТЮДЫ О ХУДОЖНИКАХ

Самобытность и иноземные влияния 327
Живопись. Византийские начала и их русская обработка 329
Феофан Грек 331
Федор Яковлевич Алексеев 352
Илья Ефимович Репин 382
Московский период. 1877—1882 . . . . . . —
Расцвет творчества. "Иван Грозный". 1883—1885 389
Портреты эпохи расцвета. 1880—1887 394
Валентин Александрович Серов 404
"Девушка, освещенная солнцем" . . . . . . —
Проблема "большого стиля" 408
Серов-живописец и Серов-рисовальщик 415
Творческий процесс 417
Пятьдесят новооткрытых рисунков М. А. Врубеля 423
Две выставки 428
"Голубая роза" 437
Сергей Васильевич Малютин 444

Комментарии 450
Указатель имен 459
Список иллюстраций 492

ИГОРЬ ЭММАНУИЛОВИЧ
ГРАБАРЬ

МОЯ ЖИЗНЬ

Автомонография

ЭТЮДЫ О ХУДОЖНИКАХ

На переплете:
И. Э. Грабарь. **Березовая аллея.** 1940. ГТГ; **Дельфиниумы.** 1944. ГТГ.

На форзацах:
И. Э. Грабарь. **Роскошный иней.** 1941. ГРМ; **Сказка инея и восходящего солнца.** 1908. Посольство РФ в Великобритании. Лондон.

На авантитуле:
И. Э. Грабарь. **Автопортрет с палитрой (в белом халате).** 1934. ГТГ.

Заведующий редакцией *В. Я. Грибенко*
Редактор *Т. И. Шагова*
Художественные редакторы *Е. А. Андрусенко, О. Н. Зайцева*
Технический редактор *Т. А. Новикова*
Корректор *Т. А. Наумова*

ЛР № 010273 от 10.12.97.
Сдано в набор 16.05.2000. Подписано в печать 25.12.2000.
Формат 70×90 1/16. Бумага офсетная № 1. Гарнитура "Баскервиль".
Печать офсетная № 1. Усл. печ. л. 36,27. Уч.-изд. л. 40,66.
Тираж 7500 экз. Заказ № 0101280.

Электронный оригинал-макет подготовлен в издательстве.

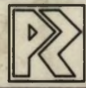
Издательство "Республика"
Министерства Российской Федерации по делам печати,
телерадиовещания и средств массовых коммуникаций.
125811, ГСП, Москва, А-47, Миусская пл., 7.

Отпечатано в ОАО "Ярославский полиграфкомбинат".
150049, Ярославль, ул. Свободы, 97.

ISBN 5-250-01789-4
9 785250 017893

...Искусство, искусство и искусство. С детских лет и до сих пор оно для меня – почти единственный источник радости и горя, восторгов и страданий, восхищения и возмущения, единственное подлинное содержание жизни!

Игорь Грабарь



Издательство
«РЕСПУБЛИКА»